This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

RESEARCH
COPY

GIFT

OF

Frederick K. Stearns

OF DETROIT

TO THE LIBRARY OF THE

UNIVERSITY OF MICHIGAN

1899

M1
5
.M8
v. 3
pt.

Musikalisches Wochenblatt.

rgan für Tonkünstler und Musikfreunde.

Herausgegeben von

E. W. Fritzsch.

J. Ritter von Zielinski

Dritter Jahrgang.

Mit Beiträgen

von

Bolck in Leipzig, Gustav Brah-Müller in Berlin, Peter Cornelius in München, J. N. Dunkl in Pest, Heinrich von Ende in ork, Joseph Engel in Fünfkirchen, Gottlieb Federlein in München, W. Freudenberg in Wiesbaden, Dr. C. Fuchs in Berlin, Hagen in Göttingen, Albert Hahn in Königsberg i. Pr., Ludwig Hartmann in Dresden, Dr. Friedrich von Hausegger in Graz, . Helm in Wien, H. Hugo in Weimar, F. W. Jähns in Berlin, C. Kipke in Leipzig, Dr. Anton Kirchner in Kiel, Kretzschmar in Leipzig, F. J. Kunkel in Frankfurt a. M., A. Maczewski in Kaiserslautern, Heinrich Porges in München, ıbring in Erfurt, Dr. F. Stade in Leipzig, Wilhelm Tappert in Berlin, Otto Tiersch in Berlin, Richard Wagner in Bayreuth, G. H. Witte in Essen, Hans von Wolzogen in Berlin und vielen Ungenannten.

Mit einer Zugabe:

moristisch-satirischer Kalender für Musiker und Musikfreunde

auf das Jahr 1873.

2 Vol.s 10.50

Leipzig,

Verlag von E. W. Fritzsch.

1872.

INHALTSVERZEICHNISS

ZUM

III. JAHRGANGE DES MUSIKALISCHEN WOCHENBLATTES

(Die den Seitenzahlen beigefügten Buchstaben a und b bezeichnen die betreffende Spalte.)

I. Grössere Aufsätze.

Federlein (Gottlieb), „Die Walküre“ von Richard Wagner. Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas 211 a, 241 a, 259 b, 277 b, 292 a, 300 a, 321 a, 369 a, 385 a, 401 a, 433 a, 453 b, 467 a, 497 a.

Fuchs (Dr. Carl), Schatzgräberversuche eines Musikers auf dem Felde der Musik 1 a, 19 b, 33 a, 65 a.

Hagen (E. v.), Achtzehn Takte aus Richard Wagner's „Meistersinger von Nürnberg“ 81 a.

Hahn (Albert), Altdeutsche Melodien und Carl Riedel als Herausgeber altdeutscher Melodien 513 a, 529 a.

Hausegger (Dr. Friedrich v.), Musik und Sprache 209 a, 225 a, 273 a, 305 a, 337 a, 353 a.

Hugo (H.), Ein Regulator im Gesange 449 a.

Kirchner (Dr. med. Anton), Ueber den sichtbaren Unterschied zwischen Brust- und Falsettstimme 609 a.

Kunkel (F. J.), Bedenken eines alten Musikers 129 a.

Porges (Heinrich), Das Wesen des Tragischen und Rich. Wagner's „Tristan und Isolde“ 625 a, 673 a, 735 a, 767 a, 799 a.

Schubring (Gustav), Die reine oder natürliche Stimmung musikalischer Instrumente. Entgegnung eines jungen Physikers auf die Bedenken eines alten Musikers 451 b, 465 a, 484 a.

Stade (Dr. F.), Der erste Satz der neunten Symphonie Beethoven's 545 a, 561 a, 593 a, 657 a, 689 a, 703 a, 751 a, 783 a, 815 a.

Tappert (W.), Alte Sachen 145 a, 161 a, 177 a.

— — „Air du Roi XIII.“ 49 a.

— — Musik im Sprichwort 417 a, 480 a.

Tiersch (Otto), Ueber angebliche Missklänge in der Musik Rich. Wagner's 97 a, 113 a.

Wagner (Richard), Censuren. Vorbericht 257 a. I. W. H. Riehl 193 a. II. Ferdinand Hiller 289 a.

— — Berichtigung 519 b.

— — Dankschreiben an den Bürgermeister von Bologna 658 b.

— — Ueber die Benennung „Musikdrama“ 719 a.

Wolzogen (Hans v.), Ein Vademecum für Wagner-Freunde 641 a.

II. Recensionen.

Ambros (A. W.), Bunte Blätter 547 b.

Amersfoordt-Dijk (H. M.), Gottes Allgegenwart, Op. 40 570 a.

André (J.), Heft 18—21 der Orgelsachen 794 a.

Attinger (L.), Drei Lieder aus „Gaudeamus“, Op 8 446 b.

Bach (Dr. O.), Claviertrio, Op. 22 548 a.

— — Sechs Gedichte für Männerchor 619 a.

Bagge (S.), Zwölf Etuden, Op. 12 572 a.

Benz (J. B.), Zehn Choralvorspiele und eine Fuge, Op. 18

Berens (H.), Douze Etudes de Genre, Op. 73 572 a.

— — Die Schule der Tonleitern etc., Op. 88 572 a.

— — Die Pflege der linken Hand, Op. 89 572 a.

Berthold (H.), Zwei Concertstücke, Op. 8 und Op. 9 127 a.

Bischoff (C. B.), Geistliches Abendlied, Op. 16 539 b.

Bisping (M.), Achtzehn neue Lieder für gemischten Chor

Bitter (C. H.), Beiträge zur Geschichte des Oratoriums 21

Blume (M.), Den Manen der gefallenen deutschen Helden, C 527 a.

Book (W. v.), Goethe in seinem Verhältniss zur Musik 4 a.

Boick (O.), Charakterbilder, Op. 33 538 b.

Brah-Müller (G.), Freudvoll und leidvoll, Op. 21 580 a.

Breslaur (E.), Musikpädagogische Flugblätter No. 1 u 165 a.

Brückler (H.), Neun Gesänge aus Scheffel's „Trompete Säkkingen“, Op. 2 579 b.

Bungert (A.), Junge Lieder. 1. Buch, Op. 1 396 b.

— — Idem 4. Buch, Op. 4 571 a.

— — Idem 5. Buch, Op. 5 390 b.

Bürgel (C.), Ballscenen, Op. 19 628 b, 660 a.

— — Sonate No. 2 660 a.

Buths (J.), Suite, Op. 1 684 b.

Cusins (W. G.), Concerto pour Piano, Op. 6 94

Damm (G.), Uebungsbuch nach der Clavierschule 446 a.

Damrosch (L.), Drei Lieder im Volkston, Op. 14 540 a.

Degele (E.), Vier Lieder, Op. 9 390 a.

Deurer (E.), Sonate für Pianoforte zu vier Händen, O 537 b.

Döring (C. H.), Studien und Etuden, Op. 24 22 a.

— — Rhythmische Studien und Etuden, Op. 30 118 b.

Dressler (A. F.), Sechs Lieder, Op. 6 605 a.

Dreszer (A. W.), Vier Charakterstücke, Op. 7 756 b.

— — Zwei Phantasiestücke, Op. 10 756 b.

Faisst (I.), Fünf deutsche Kriegslieder, Op. 27 620 a.

Forberg (F.), Romanze, Op. 22 571 b.

Frank (E.), Fünf Gesänge, Op. 3 405 a.

Franz (Robert), Offener Brief an Eduard Hanslick 66 a.

Fromm (E.), Sechs Orgelstücke 794 b.

Gartz (F.), 30 neue Lieder für Mädchen, Op. 8 319 a.

— — Neue Lieder für häusliche Kreise etc. 319 b.

Gassmann (A.), Das deutsche Lied 414 a.

Gerber (C.), Salzburger Tonbilder, Op. 16 94 b.

r (C.), Am Gestade eines Sees, Op. 17 94 b.
Ländler-Improvisationen, Op. 18, 2. Heft 527 a.
heim (F.), Nordische Sommernacht, Op. 21 227 b.
Germania, Op. 24 227 b.
t (F.), Am Meere, Op. 1 571 b.
ard (J. P.), Offertorium, Op. 65 549 b.
Gavotte für Pianoforte 603 b.
ner (C. G. P.), Clavierbegleitung zu sechs Violoncellsonaten von J. S. Bach 182 a.
l (C.), Acht zweistimmige Gesänge, Op. 17 456 b.
Der Mutter Lied, Op. 21 604 a.
e (L.), Die nothwendigsten Clavierübungen 573 a.
(E.), Drei Impromptus, Op. 2 526 a.
iann (Emil), Claviertrio, Op. 10 511 a.
Andante et Allegretto pour Piano et Violon, Op. 12 511 a.
(C.), Drei Gesänge für Männerchor, Op. 37 493 b.
(G.), Acht Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte, Op. 6 319 a.
l (J.), „Non nobis Domine" und „Salve regina" 563 a.
(J.), Die Formen der musikalischen Composition 589 a.
hel (G.), Drei Gedichte für Männerchor, Op. 7 539 b.
genberg (H. v.), Phantastische Tänze, Op. 9 532 a.
Sechs Lieder für gemischten Chor, Op. 10 471 a.
Duo, Op. 11 704 b, 721 b.
ze (Sara), Bearbeitung dreier Field'scher Nocturnos 620 a.
in (F. v.), Claviertrio, Op. 18 131 b.
Vier Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte, Op. 23 132 a.
Idem Op. 24 132 a.
Sechs Lieder und Romanzen für zwei Frauenstimmen mit Pianoforte, Op. 25 132 a.
Sechs Lieder für gemischten Chor, Op. 26 132 a.
Claviersonate, Op. 28 118 a, 132 a.
er (B.), 1870. Fünf Märsche, Op. 11 494 b.
tein (R. v.), Sonate für Pianoforte und Violine, Op. 7 537 a.
Claviertrio, Op. 9 536 a
(J.), Die Rose vom Libanon 562 b, 577 a, 595 a, 613 b, 627 a, 647 a, 674 b, 689 a, 737 a, 752 b, 769 a, 802 a.
2. und 3. Folge der Lieder 540 a.
ann (C.), Willkommengruss, Op. 5 571 a.
(F. A. L.), Myrthenzweige, Op. 27 604 b.
l (G.), Claviertrio nach Beethoven's Sonate Op. 7 527 b.
h (Ed.), Albumblätter, Op. 4 571 b.
l (G.), Zwei Stücke für Violine und Pianoforte, Op. 1 414 b.
r (R.), Romanze für Pianoforte 526 b.
(B.), Neun Choralvorspiele, Op. 7 794 b.
er (A.), Drei Lieder für zwei Frauenstimmen 456 a.
ll (R. v.), Schön Ellen, Op. 7 619 b.
h n e r (Th.), Pianoforteübertragung von R. Schumann's „Liederkreis" und „Frauenliebe und Leben" 439 b.
(G. F.), Ballade, Op. 1 763 b.
(L.), Leichte Sonatine, Op. 192 538 b.
30 Etuden von mittlerer Schwierigkeit, Op. 195 573 b.
Kleinkinder-Clavierschule, Op. 200 538 b.
l (A.), Sonate für Piano und Violine, Op. 2 537 b.
(B.), Handbuch für Organisten 669 b.
e (A.), Drei instructive Sonaten für Pianoforte und Violine, Op. 23 603 a.
s (Dr. Ed.), Barbarossa's Erwachen, Op. 27 447 b.
s (Emil), Sonate für Pianoforte und Violine, Op. 30 413 a.
Variationen, Op. 31 603 b.
er (Ed.), Zwei Gesänge für Soloquartett oder Chor, s. *Liederkranz* No. 52 254 b.
(C.), Die Herren Ehemänner, Op. 159 447 a.
Der Gesangunterricht an der Wandtafel 620 a.
be (P.), Deux Idylles, Op. 11 526 b.
Claviertrio Op. 12 376 a.
ra, Musikalische Studienköpfe 626 b.
Josephine), Sechs deutsche Lieder, 421 b.
Zwei Lieder, Op. 34 421 b.
(O. H.), J'y pense, Op. 47 525 b.
Der Abschied des Jägers, Op. 48 525 b.
Lange (O. H.), Heimkehr, Op. 49 525 b.
Langhans (Dr. W.), Das musikalische Urtheil und seine Ausbildung durch die Erziehung 35 a.
Leidgebel (A. L.), 3. Sonate für Pianoforte und Violine, Op. 33 614 b.
Lessmann (O.), Drei Lieder, Op. 9 391 a.
— — Polonaise, Op. 13 637 b.
Lieder-Album der „Musikalischen Gartenlaube" 420 a.
Liederkranz, Chöre und Quartette, Heft 41—43 95 a.
— — Heft 52 254 b.
Linder (G.), Zwei Lieder, Op. 6 406 a.
Loos (V. A.), Bilder aus Schiller's „Glocke", Op. 9 669 a.
Lorche (F. A.), Leitfaden für den Anfang des Gesangunterrichts 637 a.
Löw (J.), Nocturno sentimentale, Op. 97 527 a.
— — Sons eloignés, Op. 93 527 b.
Löwenstamm (C.), Drei Lieder, Op. 1 540 b.
Mair (F.), Normannenzug, Op. 32 669 a.
— — Drei Gesänge, Op. 34 405 a.
Marek (L.), Romanze und Scherzino, Op. 15 571 b.
Mohr (Dr. W.), Das Gründerthum in der Musik 503 b.
Möhring (F.), Normannenzug, Op. 73 604 b.
— — Zwölf deutsche Chorgesänge, Op. 77 414 b.
— — Sieben Hymnen, Op. 78 493 a.
Müller (Aug.), Wegweiser für den Unterricht im Clavierspiele etc. 637 b.
Müller (H.), Blätter aus dem Tagebuche, Op. 9 538 b.
Müller (O.), Grosses Duo, Op. 11 684 a.
Müller (Rich.), Vier geistliche Lieder für Männerchor, Op. 22 254 b.
Musikalisches Conversationslexikon, herausgegeben von H. Mendel. 1. Band 357 a.
Negwer (J.), Häusliches Glück, Op. 43 571 b.
— — Resignation, Op. 46 571 b.
Niemann (R.), Barcarolle, Op. 13 526 b.
— — Impromptu-Polka, Op. 15 527 a.
Nohl (Ludwig), Die Beethoven-Feier und die Kunst der Gegenwart 98 b.
Otto (J.), Vierstimmige Männerchöre, Op. 144 539 b.
Pabst (L.), Deutsche Volkslieder für das Pianoforte 366 a.
Palme (Rud.), Der Clavierunterricht im ersten Monate 286 a.
Passer (W.), Ein Traumbild 571 b.
Raff (J.), 3. Claviertrio, Op. 155 340 a.
— — 4. Claviertrio, Op. 158 648 b, 675 a.
— — Claviersuite, Op. 163 507 b.
— — Drei Clavierstücke, Op. 164 597 a.
Ramann (B.), Fünf Lieder, Op. 18 405 b.
— — Album-Poesien, Op. 19 446 a.
— — Fünf Lieder und Gesänge, Op. 21 605 a.
Ratzenberger (Th.), Vier Lieder, Op. 12 540 b.
Ravnkilde (N.), Fünf Clavierstücke 756 b.
Rebling (G.), Vierstimmige Lieder, Op. 29 319 a.
Reinecke (C.), Drei Clavierstücke Op. 113 820 a.
Rheinberger (J.), Quartett, Op. 38 84 b.
— — Sechs Clavierstücke in fugirter Form, Op. 39 470 b.
— — Zeiten und Stimmungen, Op. 41 539 b.
— — Etude und Fugato, Op. 42 538 a.
— — Drei Männerchöre, Op. 44 533 a.
— — Improvisation über Motive aus der „Zauberflöte", Op. 51 62 b.
Rubinstein (A.), Iwan IV., Op. 79 149 a.
— — Six Etudes, Op. 81 549 b.
Rüfer (Ph.), Drei Lieder, Op. 7 446 b.
Sachs (M. E.), Aus der Jugendzeit, Op. 3 526 a.
Saran (A.), Drei Polonaisen, Op. 3 603 a.
Schaab (R.), Zwei Stücke für Pianoforte, Op. 83 527 b.
— — La félicitation, Op. 84 527 a.
Schäffer (A.), Amate! Cantate! Bibite! 604 b.
Scharwenka (X.), Grosses Trio, Op. 1 684 a.
— — 1. Claviersonate, Op. 6 470 a.
— — Grosse Polonaise, Op. 7 571 b.
Scherff (L.), Sechs vierstimmige Lieder, Op. 2 319 a.

Scherff (L.), Sechs Lieder für gemischten Chor, Op. 4 493a.
— — Die Lieder der Verliebten, Op. 12 421b.
— — Die Lieder Jung Werner's, Op. 14 605b.
— — Die Lieder Margaretha's, Op. 15 605b.
— — Die Rose von Bacharach 604a.
Schläger (H.), Nachtstück, Op. 32 603a.
Schlösser (L.), Sechs Solostücke für die Violine, Op. 39 366a.
Schmole (G.), Zwei Clavierstücke, Op. 2 527a.
— — Intermezzo, Op. 3 527a.
Scholz (B.), Hymnus aus „Pandora", Op. 29 563b.
— — Drei Lieder für Mezzosopran, Op. 32 406b.
Scholtz (H.), Geistertanz, Op. 21 538a.
— — Traumbilder, Op. 22 630b.
— — Humoreske, Op. 23 538a.
— — Serenade, Op. 26 564a.
— — Variationen, Op. 27 564a.
— — Acht Präludien, Op. 29 564a.
— — 14 Variationen, Op. 31 564a.
Schubert (F.), Deutsche Messe nebst einem Anhang „Das Gebet des Herrn" 462a.
— — Ouverture für Pianoforte zu vier Händen 525a.
— — Ruhe, schönstes Glück der Erde 254a.
— — Sonate für Arpeggione und Pianoforte 493b.
Schwaiger (E.), Das Grab im Busento, Op. 1 619a.
— — Fünf Gesänge, Op. 2 406b.
Schwalm (R.), Das Lied von der That 763a.
Seiler (J.), Hymni sacri, Op. 12 253b.
Speidel (W.), Männerchöre, Op. 31, 33, 39, 40 und 41 93a.
— — Frühlingslied, Op. 44 763a.
Stade (Dr. W.), Clavierbegleitung zu sechs Violoncellsonaten von J. S. Bach 182a.
Stark (L.), Nachtmusik, Op. 60 589a.
Stiehl (H.), In heitern Stunden, Op. 81 763b.
Stockhausen (J.), Vier Gesänge mit Pianoforte 619b.
Stuckenschmidt (J. H.), Drei Gedichte, Op. 13 447b.
Svendsen (J. S.), Concert für Violoncell und Orchester, Op. 7 21a.
Tauwitz (Ed.), Drei Lieder, Op. 93 447a.
— — Drei Lieder für vier Männerstimmen, Op. 94 414b.
Teschner (G. W.), Geistliche Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert 539b.
Thayer (Al. W.), Ludwig van Beethoven's Leben 116b.
Thierfelder (A.), Im Mai, Op. 5 526a.
Tod (E. A.), Der Engel der Geduld, Op. 8 253a.
— — Aus dem 63. Psalm, Op. 15 253a.
— — Zwei Gesänge, Op. 17 421a.
— — Zwei Gedichte in schwäbischer Mundart, Op. 18 421a.
Tottmann (A.), Sechs leicht ausführbare religiöse Festgesänge für gemischten Chor, Op. 18 254a.
— — Christnacht, Op. 19 793a.
Urban (H.), Drei Lieder, Op. 7 390a.
— — Drei Gesänge, Op. 8 390a.
Veit (E. A.), Impromptu, Op. 5 521a.
Vierling (G.), Drei Clavierstücke, Op. 40 61a.
Waldburg-Wurzach (Fürstin Julie v.), Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte 763a.
Wasielewski (F. M.), Bearbeitung eines Preludio und einer Corrente von F. M. Veracini für Violine und Pianoforte 127b.
Werder (F.), Lehrbuch der italienischen Sprache 669b.
Werner (A.), Trois Morceaux pour Piano, Op. 13 538a.
Weyermann (M.), Zwei Balladen, Op. 23 637a.
— — Die Wallfahrt nach Kevlaar, Op. 24 637a.
Winding (Aug.), Clavierconcert, Op. 16 319b.
Wolff (H.), Vier Lieder, Op. 9 605a.
Wüllner (F.), Die Flucht der heiligen Familie, Op. 13 580a.
— — Drei Chorlieder, Op. 16 580a.
— — Sieben vierstimmige Lieder, Op. 24 127a.
— — Sonate in Emoll, Op. 30 439a.
Wüerst (R.), Drei Lieder, Op. 57 414b.
— — Die Elementar-Theorie der Musik und die Lehre von den Accorden 165a.
Zizold (W.), Sechs Lieder, Op. 3 405b.

III. Biographien und Charakteristiken.

(Sämmtlich mit beigegebenen Portraits.)

Betz (Franz) 324b.
Helmholtz (Hermann) 5a, 51a, 67b.
Hill (Carl) 806a.
Lie (Erika) 422a.
Riedel (Carl) 213b, 229b.
Vogl (Heinrich) und Therese **Vogl** 631b.

IV. Feuilleton.

Aphorismen, zusammengestellt von Friedrich v. Hausegger 615a.
Auch ein Artikel „Ueber das Dirigiren". Beleuchtet von einem Musikdirector 422a.
Eine Aufgabe zum Lösen. Aus dem musikalischen Nachlass G. J. Vollweiler's 616a
Conservatives Blätterrauschen. Eine Plauderei zur Zeit der Bayreuther Grundsteinlegung. Von Wahrmund 326a.
Ein altes Buch mit einer alten Inschrift. Von Wilhelm Tappert 343a.
Nach der Darstellung des „Lohengrin" in Florenz 785a.
Dilettantenwesen oder -Unwesen. Humoreske von Wahrmund 261a.
Faschingsrecension über Rubinstein's Concert in Wien am 3. Jan. Von Hans Schmidt 133a.
Die Gegner Richard Wagner's. Von H. Herrig 678a.
Mancherlei Gleichnisse. Von W. Tappert 101a.
Der wüthende Holofernes, kein Beweis für das Alter der Musikfeste. Von Wilhelm Tappert 533a.
Drei Kanons von Oscar Bolck 565.
Kanon und Rebus. Von Wilhelm Tappert 312a Dazu Gehöriges 456a.
Kunst und Künstler. Ein Aphorismencyklus, zusammengestellt von C. K. 508a, 534a.
Lehrausspräche Flodoard Geyer's, mitgetheilt von Gustav Brah-Müller 632a, 741a.
Mancherlei. Von Wilhelm Tappert 550a.
Einige Mittheilungen aus dem 1. Bande von „Aus Moscheles' Leben" 406a.
Musik. Ein Gedicht von Grillparzer 488a.
Ein Perpetuum mobile aus dem Jahre 1643. Von W. Tappert 214a. Auflösung dazu 263a.
Das Philisterthum in der Musik. Ein Capitel über Anti-Wagnerianer. Von Wahrmund 183a, 196a.
Prolog zum ersten Concert des Wagner-Vereins in München am 5. Jan. 1872. Von Peter Cornelius 37a.
Goldene Regeln für den Musiker der Gegenwart. Von H. Zopff 520a.
Kritische Schnitzer. Von Wilhelm Tappert 168a.
Sinnreiches und Charakteristisches aus Schriften über Musik und Musiker. Zusammengetragen von J. N. Dunkl. 5. Auszug 70a.
Telephonie. Eine Studie, sehr nützlich zu lesen. Von Wilhelm Tappert 440a.
Ein englisches Urtheil über Richard Wagner 233a.
Das Veralten musikalischer Kunstwerke. Von Fr. Br. 552a.
Wagnerianer in Wien. Von Wahrmund 564a.
Aus Carl Maria v. Weber's Briefen an seine Braut, an seine nachmalige Gattin Caroline in Prag. Mitgetheilt von F. W. Jähns 7a.
Zeichen und Wunder. Von Wahrmund 597a.

V. Musikbriefe und Berichte.

Baden-Baden. 11. Matinée für classische Instrumentalmusik mit J. Brahms 584b. **Basel.** Abonnementconcerte, Benefizconcert des Hrn. Reiter 72b. 6. und 7. Abonnementconcert, Liedertafelconcert 138a. Abonnementconcerte, Concert für Frau Peschka-Leutner, Kammermusik 234b. Concerte des Hrn. v. Bülow, der

Florentiner, des Gesangvereins und des Hrn. Walter 264a. Concerte der Liedertafel und des Gesangvereins 378a. Saisonbeginn 789b. **Bayreuth.** Das Fest der Grundsteinlegung des Wagner-Theaters 358a, 375b, 391a, 407a. **Berlin.** Opernverhältnisse, Lucca contra Mallinger, drohender Verlust der Letzteren, Taubert's „Macbeth", „Freischütz"-Jubiläum, Ullman, Symphoniecapelle mit „Neunter" und Waldsymphonie 119a. Kotzolt's Gesangverein, überall Weichliches, Folgen der Cassatio, Frl. M. Breidenstein, Frl. Timanoff, Frl. Fichtner, HH. I. Brüll, F. Bendel und Dr. Fuchs, Raif's Schumann-Beethoven-Soiréen, Hr. Herzog, Brahms' Gmoll-Quartett, Grünfeld's Concert, H. v. Bülow 135a. Concertfluth, Freie deutsche Hochschule, „Hermione" 279b. Aufführung der Schütz'schen Passion 296a. Hr. Ferd. Hiller, 4. Symphonie von Wüerst, Chöre von Bellermann 313a. Frl. Essipoff, allerlei Debutanten, Alex. Dorn, Concerte des Hrn. Rappoldi und des Hrn. L. v. Malaschkin 327a. Hr. Osgood, Brahms' „Deutsches Requiem", Vereinsconcert des Holländer'schen Gesangvereins, incorrecte Programme 343a. Wagner-Verehrung und -Hass, Hr. Gumprecht, Hr. Kalischer, Mallinger und Lucca, Opernmittheilungen, Quartettverbände, A. Wilhelmj, Schumann's „Haideknaben" betr. 694a, 707a. **Bologna.** „Lohengrin"-Aufführung 3a, 23a. **Bremen.** Vorstellungen des „Freischütz" und des „Lohengrin". Opernzustand überhaupt 726b. „Meistersinger"-Aufführung, 1. Privatconcert, Concerte des Hrn. J. Stockhausen und des schwedischen Damenquartettes 821a. **Breslau.** Concerte der Singakademie 12b. 247b. Concerte des Orchestervereins IV. 12b, V. 43a, VI. und VII. 73a, VIII. und IX. 138b, X. 185b, XI. und XII. 247a. Concert des Musikerverbandes 138b. Concert des Thoma'schen Gesangvereins 247b. „Schöpfung"-Aufführung 264b. Soiréen der HH. Scholz und Genossen 43a, 73a, 185b. 2. Soirée des Hochberg'schen Quartettvereins 12b. Concert des Hrn. v. Bülow 138b. Concert des Hrn. S. v. Taborowski 13a. Concert der Frau Wernicke-Brigdeman 13b. Extraconcert der Theatercapelle 185b. Schlesisches Musik- und Gesangfest 378b. **Brünn.** „Fliegender Holländer", Concerte des Musikvereins und des Männergesangvereins 73a. **Carlsruhe.** Hofcapellconcert, „Meistersinger"-Aufführungen 26a. Abschiedsconcert des Capellmeisters Levi 396a. **Cassel.** Musikfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins 457a, 471b. **Chemnitz.** Concerte unter Leitung des Hrn. Müller 89a. 3. Casinoconcert 186a. **Coblenz.** Gesangfest des Rheinischen Sängervereins 521a. **Cöln.** Gürzenichconcerte V. 26b, VI. 89b, VII. 122b, VIII. 186a, IX. 202a, X. 247b, zum Besten des Nationaldenkmals auf dem Niederwalde 345b, I. und II. 743b, III. 810a. Soiréen für Kammermusik II. 26b, III. 90a, IV. 122b, V. 186a, VI. 248a. I. und II. 810b. Concert des Bach-Vereins 299b. Oper (Friederike Grün) 123a, (Monbelli) 186b, (Adams) 299b, 634a, 652a. Ullman 123a, 810b. Tonkünstlerverein 186b, 426a. II. v. Bülow's Concerte 186b, 299a. Hochberg'scher Quartettverein 202b. Concert des Frl. A. Kühn 299a. Soirée des Pianisten C. Heymann 345b. Theaterschule 426b. **Danzig.** Aufführung des Collin'schen Gesangvereins, Soirée der HH. Markull und Genossen 27a. 2. Symphoniesoirée, J. Joachim's Concerte 73b. Concerte des Collin'schen Gesangvereins und unter Leitung des Hrn. Frühling 248a. Concerte des k. Domchors aus Berlin 315a. Oper, Concerte von Ullman, Frau Wüerst und Wilhelmj 790a. **Dresden.** Wagner-Verein, Symphonieconcerte, Lauterbach, Ullman, Mannsfeldt, Wagner-Cultus im Theater, Opern- und Concertnotizen 43a. Rückblick auf Concerte und Opern, Notizen 71a. J. Wieniawski, H. v. Bülow, 50jähriges Freischütz-Jubiläum, Notizen 90a. 4. Symphonieconcert, Concerte des Orchestervereins und des Tonkünstlervereins, Bechstein-Flügel, Hallén 103a. A. Hallén's Concert, Notizen, Mozart's „Zauberflöte" 123a. Verschiedene Opern- und Concertnachrichten 138a. Opernnotizen, 5. Symphonieconcert mit Goldmark's Scherzo, M. Osgood, Concerte der Dreyssig'schen Singakademie, des Hrn. Müller etc., kürzere Notizen 154b. Tonkünstlerverein, Hochberg'scher und Lauterbach'scher Quartettverein, Concertnotizen, Frau Lucca 169b. Frau Lucca, F. Grützmacher's Concert, Notizen 186b. 32. Aufführung der „Meistersinger", Pollini's Operntruppe, Lauterbach's Quartettverein, Neustädter Musikverein, Notizen 202b. Palmsonntagsconcert, v. Bülow, Concert von Fr. Bürde-Ney, Operngastspiele, Urlaubsverweigerung für Bayreuth, Concert des Wagner-Vereins in Sicht 282a. Frl. A. Orgeni als Senta 315b. Notizen 410a. Opernmittheilungen etc. 442a. Ullman, „Lohengrin"-Aufführung unter Schuch's Leitung, reizende Strichprobe aus derselben 600a. Novitäten der Symphonieconcerte, Operistisches 653a. „Rienzi", die Kritik zu Wagner, Frl. A. Orgeni noch einmal, 25jähriges Jubiläum des Allgemeinen Sängerbundes, Concert und Oper 663b. „Krondiamanten", „Meistersinger", Notizen 680a. „Fliegender Holländer", Hochberg'sches und Lauterbach'sches Quartett, Trio von Holstein, Concert des Frl. Krebs etc. 710a. Verschiedenes, Weber's Festmusik zur Vermählung des Königspaares, Marschner's Festouverture 744a. 1. Symphonieconcert, Concert des Hrn. Rollfuss, Gluck's „Orpheus", Frl. Bosse, Concerte des Hrn. Scaria u. A. 772a. Oper, Monstreconcert des Allgemeinen Musikervereins, Tonkünstlerverein, Lauterbach's 2. Quartettsoirée, Concert des Hrn. P. Pabst, 2. Symphonieconcert 808b. **Düsseldorf.** Abonnementconcerte 73b, 155a, 282a. Aufführung des Bach-Vereins 155a. Concerte des Städtischen Männergesang- und des Philharmonischen Vereins 283a. Das Cölner Streichquartett der HH. Japha und Genossen 155a. Hans v. Bülow's Concert 282b. Oper 155b. **Elbing.** Concertnotizen, Concerte des Männergesangvereins, der Liedertafel und der Stadtcapelle, die Danziger Oper 346a. **Frankfurt a. M.** Concerte der Museumsgesellschaft, des Cäcilienvereins, der Damen Schumann und Joachim, des Philharmonischen Vereins und zu wohlthätigen Zwecken, Kammermusikabende, Ullman 43b. „Lohengrin" neu einstudirt 74a Concerte der Museumsgesellschaft und des Cäcilienvereins, Notizen 217b. Concerte der Museumsgesellschaft, der Philharmoniker, des Rühl'schen und Cäcilienvereins 265a. **Genf.** Ehepaar Nossek, 1. Concert vom Orchestre des Artistes etc. 27a. **Graz.** Nicht vorhandenes Streichquartett, Musikvereinsconcerte, Akademischer und Männergesangverein, Singverein, v. Herzogenberg's „Liederspiel", Pianist Zöhrer, Rob. Heckmann, H. von Bülow, Mortier de Fontaine 121a. Mangelndes Verständniss für R. Wagner, Musikvereinsconcerte, Concerte des Pianisten Labor, des Florentiner Quartettvereins, H. von Herzogenberg's u. A. 424a. **Hamburg.** Philharmonische Concerte III. 13a, IV. 74a, V. 107a, VI. 139a, VII. 169b, VIII. 218a, IX. 459a. Aufführung der Singakademie 139b. Concerte des Cäcilienvereins 170b, 459a. H. v. Bülow's Concerte 170a, 459a. 3. Soirée von Frl. Marstrand und Hrn. Marwege 218b. **Helsingfors.** Concerte des Frl. A. Lindberg, des Hrn. Duncker und des Hrn. Faltin 666a. **Leipzig.** Abonnementconcerte im Gewandhaus IX. und X. 11b, XI. 25b, XII. 72a, XIII., XIV. und XV. 106a, XVI. und XVII. 137b, XVIII.—XX. 216a, I. 665b, IV. 709b, V. und VI. 742a, VII. 759a, Concert für den Orchester-Pensionsfond 152b. Concerte der Euterpe V. 12a, VI. 87b, VII. 121b, VIII. und IX. 168a. X. 201b, I. und II. 726a, III. 759b, IV. und V. 820b. Concerte des Riedel'schen Vereins 198a („Messias"), 296b (Passion von Schütz), 330a (Requiem von Berlioz), 489a, 773b. Symphonieconcerte der Büchner'schen Capelle IV. 72a, V. 107a, VI. 185a, I. 726b, II. 774a. Concert des Musikvereins 234a. Aufführungen der Singakademie 86a, 201b, Concert des „Arion" 88a. Concert der Pauliner 122a. Concert des Hrn. R. Seitz 809b. Kammermusikunterhaltungen: Im Gewandhaus I. 709b; des Zweigvereins des Allgemeinen deutschen Musikvereins 106b, 742b. Concert des Herrn von Bülow 88b. Concert des Pianisten Hrn. J. Wieniawski 680a. Concert des Hrn. Dönewolf 12a. Conservatoriumsprüfungen 395a. Oper 104a („Erbe von Morley"), 210b („Catharina Cornaro"). **Lissa.** Concert der Gebr. HH. Lüstner 13b. **London.** Novadürre, Liszt's Es dur-Concert 155b. **Lübeck.** Abonnementconcerte und Kammermusikaufführungen 346a. **Magdeburg.** Harmonieconcerte III. und IV. 44a, V. 74b, VI. 140a, VII. und VIII. 187a. Concerte im Casino, Logenhaus, des Vereins für weltlichen und geistlichen Chorgesang und des Rebling'schen Kirchengesangvereins 139b. 4. Casinoconcert, 1. Soirée von Frl. Hertwig und Genossen 187a. 8. Logenhausconcert, Benefizconcert des Hrn. Mühling, Concert des Gesangkränzchen und der Wehe'schen Singakademie, 2. Soirée von Frl. Hertwig 235a. Busstagsconcert 346b. Musikaufführungen des Kirchengesangvereins in Gemeinschaft mit der Liedertafel II

(„Legende von der heiligen Elisabeth“ und „Neunte“) 650 b, 664 a. **Mainz.** 3. Lux'sches Symphonieconcert, 2. Liedertafelconcert 170 b. **Mannheim.** Wagner-Concert 38 a, 53 b. Concert des Hrn. von Bülow 248 b. **Quedlinburg.** Concert des Pianisten O. Drönewolf 378 b. Einweihungsconcert in Schmitz' Concertlocal, 1. Concertvereinsconcert 822 b. **Regensburg.** Beethoven-Jubiläumsfeier 249 a. **Riga.** Opernaufführungen, Concerte von A. Wilhelmj u. A. 823 a. **Sondershausen.** 11. Loheconcert 552 a. **Stuttgart.** Rückblicke auf die Oper, Jubiläum des Vereins für classische Kirchenmusik 489 a. Concerte des Hrn. Stockhausen mit Clara Schumann, 1. Hofcapellconcert, 1. Kammermusik der HH. Singer und Genossen 744 a. **München.** Concerte der Musikalischen Akademie 27 b, 28 a, 74 b, 235 b, 300 a, 759 b, 822 a. Soiréen der Vocalcapelle 27 b, 75 a, 235 a, 822 a. Concerte des Oratorienvereins 28 a, 235 b, 410 b. Aufführung der Matthäus-Passion 300 a. Concerte des Wagner-Vereins 58 a, 585 b. Walter-Quartett 75 a, 300 a, 822 a. Florentiner Quartettverein J. Becker 28 a, 821 b. Triosoiréen der HH. Bärmann jun. und Genossen 108 a, 235 a. Concert für den Tonkünstler-Unterstützungsfond 760 a. Concerte des Hrn. v. Bülow 300 a, 697 a. Concert des Hrn. Tombo 759 b. Aufführung des Akademischen Gesangvereins 411 a. Prüfungsconcerte der Musikschule 410 b, 426 b, 476 a, 522 a. Oper 27 b, 75 a, 108 a, 300 a, 410 a, 697 a, 760 a, 822 b. **New-York.** Verschiedene Mittheilungen über Oper und Concert 346 b. Mittheilungen aus dem Leben des Referenten, allgemeines Bild der New-Yorker Musikzustände 724 a. **Oldenburg.** Hofcapellconcerte II. 28 b. IV. 156 a, V. u. VI. 187 b, VII. u. VII. 347 a, I. 774 b. II. 822 b. Soiréen für Kammermusik I. 28 b, II. 156 a, IV. 348 a. Concerte des Singvereins 28 a, 348 a, 727 b. Concerte des Instrumentalvereins 156 a, 822 b. Concerte der Fanny Richter und des H. Schärnack 728 a. **Pest.** Triosoiréen der HH. Door und Genossen, Hellmesberger's Musikabende, Orchesterconcert der „Budai dálarda“, Notizen 28 b. H. v. Bülow's Concerte, Concert der Ofener Musikakademie, H. Richter 58 b. Liszt's Concert 219 a. **Prag.** Conservatoriumsconcerte, Wohlthätigkeitsconcert, Dr. Prochaska 29 b. „Hamlet“-Aufführung, historisches Concert des Dr. Prochaska, 1. Philharmonisches Concert, H. v. Bülow 58 a. Concert für mittellose Studenten des Rechtes, 2. Philharmonisches Concert, 3. Conservatoriumsconcert 171 a. 4. und 5. Conservatoriumsconcert, 3. u. 4. Philharmonisches Concert, Concerte des Frl. S. Dittrich, des Hrn. v. Bülow u. A. 283 a. Concerte des Hrn. v. Bülow 728 a. **Utrecht.** Concertrückblick 348 b. **Weimar.** Matinée bei Liszt 344 b. **Wien.** Gesellschafts- und Philharmonische Concerte, Door'sche Triosoiréen, Hellmesberger's Quartettproduction, J. Wieniawski, Sophie Menter, Frl. Regan, Akadèmischer Männergesangverein, Wiener Singakademie, Ullman 10 a, 25 a, 41 a. Aufführung des 1. Theils von Liszt's „Christus“ 55 b. Rubinstein, v. Bülow, Philharmonische und Gesellschaftsconcerte, Grillparzer-Feier, Requiems von Mozart und Lachner, Quartettproductionen, Zöglingsconcerte, Novitätensoirée, Promberger's historisches Concert 184 a, 199 a. Wagner-Concert, Wagner-Stimmung in Wien. Rubinstein's „Feramors“-und „Verlorenes Paradies“, Concerte 329 a. 359 b, 376 b, 394 a. Münchener und Wiener Opernverhältnisse 566 a, 583 b, 598 a. Oper, A. Niemann, Frl. Schröder, Eröffnung der Concertsaison, H. v. Bülow 772 b, 786 a. „Abu-Hassan“-Aufführung 808 b. **Wiesbaden.** 4. Symphonieconcert mit Raff's Gmoll-Symphonie 123 b. 4. u. 5. Quartettsoirée, 5. Symphonieconcert, H. v. Bülow 203 a. Symphonieconcert 249 b. H. v. Bülow, Concerte einheimischer Kräfte, Qualität des für den Cäcilienverein passenden Dirigenten 316 b. **Zürich.** Abonnementconcerte I—VI. 75 a. Benefizconcert des Hrn. Hegar. Concerte der Tonhallegesellschaft, Kammermusiksoiréen 171 a. Bach's Matthäus-Passion, letztes Abonnementconcert, H. v. Bülow 300 a. 1. und 2. Kammermusik und 1. Abonnementconcert der Tonhallegesellschaft, Aufführungen von Haydn's „Schöpfung“ 824 a.

VI. Concertumschau

in jeder Nummer.

VII. Engagements und Gastspiele

in jeder Nummer.

VIII. Kirchenmusik

in jeder Nummer.

IX. Opernübersicht

in jedor Nummer.

Monatliche Rückblicke 45 b, 110 a, 173 b, 252 a, 318 a, 380 b, 444 a, 524 a, 587 b, 667 b, 747 a.

X. Aufgeführte Novitäten

in den Nummern 1—24, 27, 29, 33, 37, 40, 41, 44—52.

XI. Journalschau

in jeder Nummer.

Musikalische Kannegiesserei 397 b, 413 a, 428 b, 492 b, 524 b, 602 a, 668 a, 699 b, 730 b, 747 b, 777 b, 813 a, 826 b.

XII. Vermischte Mittheilungen und Notizen

in jeder Nummer.

Daraus im Besonderen:

Auszeichnungen. J. **A**lsleben 536 b. Dr. Ambros 47 b. C. **B**echstein 93 a, 654 b. B. Bilse 366 b. L. Bösendorfer 654 b. F. Botgorscheck 366 b. A. Bratfisch 175 b. Dr. Bruns 93 a. E. Büchner 238 b. **D**avid 175 b. Deichen 126 b. S. Diez 588 b. Dörstling 536 b. **E**ckert 398 b. R. Eitner 668 b. **F**aure 191 b. E. Fétis 429 b. F. Fleischhauer 239 a. B. Friedel 303 b. F. **G**ernsheim 525 b. J. Goldberg 350 b. F. Grützmacher 382 b. L. Grützmacher 239 a. J. Gungl 93 a. C. **H**aslinger 536 b. J. Herbeck 175 b. F. Hiller 269 a. **J**achmann-Wagner 78 b. C. F. **K**ahnt 603 b, 732 a. F. Kiel 93 a. Köchel 47 b. Koslek 126 b. C. Krebs 763 b. Krenn 334 b. W. Krüger 366 b. **L**abatt 175 b, 253 b. F. Lachner 536 b. Dr. Langer 525 b. Lauterbach 47 b. Lemmens-Sherrington 126 b. Lenz 126 b. Limnander 429 b. Liszt 430 a. **M**ariani 334 b. Morelli 366 b. Mühldorfer 382 b, 479 b. **N**eumann 636 b. Nissen-Saloman 446 b. **P**alloni 588 b. Peschka-Leutner 126 b. Petit 143 b. Petrella 588. E. Petzold 175 b. Philipp 126 b. Platania 588 b. H. Proch 683 b. J. **R**aff 430 a, 446 b. Th. Ratzenberger 32 a. G. Rebling 286 b. E. Reyer 286 b. J. Rheinberger 303 b. C. Riedel 47 b, 159 b, 334 b. J. Rietz 763 b. Romero 143 b. Röntgen 382 b. J. **S**achs 366 b. Sangiorgi 303 b. Schmidt 382 b. J. Schuberth 111 b. R. Seitz 732 a. E. Sigl 588 b. E. Strauss 206 b J. Strauss 700 b. W. **T**aubert 93 b, 619 a. H. Thureau 748 b. Tiberini 143 b. Töpler 382 b. **V**erdi 303 b, 619 a. Verger 429 b. **W**achtel 827 b. R. Wagner 47 b, 430 a. C. Wilhelm 570 b. A. Wilhelmj 16 b.

Gestorben. J. **A**ndries 126 b. L. Anglois 350 b. C. **B**enza 111 b. F. Bolognesi 589 a. G. Brida 589 b. **C**arafa 525 b. J. Celens 269 a. Charbonnier 793 b. Mr. Colin 78 b. C. Coselli-Kuh 462 a. Cras 47 b. F. **D**erkum 350 b. Donecke 763 b. Dumont-Suvanny 366 b. C. Duvernoy 813 b. M. **E**ngelbert 430 a. H. Esser 398 b. M. **F**elsthal 619 a. R. Feltri-Spalla 603 b. J. N. **G**alitzin 654 b. C. Geibel 318 b. F. Geyer 318 b. R. Gianetti 603 b. F. Glöggl 126 b. Göldner 763 b. W. Graf 398 b. Guérin 446 b. Th. **H**agen 61 b. R. Hallwachs 413 b. A. Halm 253 b. G. Hasselmans 603 b. E. Hauschild 525 b. L. Hetsch 446 b. R. Hirsch 206 b. A. Hundt 93 b. Th. **K**aufmann 126 b. J. C. Kessler 61 b. A. Kiel 206 b. C. Kühn 253 b. C. **L**iebig

683 b. G. Magazarri 286 b. Magsig 510 a. S. Marquet 778 b. L. Mason 589 b. S. Moniuszko 398 b. H. Müller 159 b. F. Nerger 126 b. E. Neusens 269 a. M. Noceti 700 b. S. Oldehaver 286 b. R. Pisaroni 570 b. E. Prevost 603 b. H. Reinecke 479 b. V. Renaud 430 a. M. Rosner 159 b. H. Runk 16 b. Rüse 175 b. Sandhausen 813 b. E. Sauvage 47 b. Sayn-Wittgenstein-Hohenstein 778 b. J. Schott 143 b. J. Schrems 748 b. Schulz-Weida 654 b. C. Seidler geb. Wranitzky 603 b. Simon 382 b. Ch. Simorin 700 b. R. Sipp 619 a. Sobolewski 430 a. F. Spohr 732 a. E. Steinkühler 813 b. J. D. Stiehl 446 b. J. Szablinski 778 b. J. Tariot 589 a. E. Tod 413 b. Torriani 159 b. Trousil 253 b. R. Tschirch 78 b. H. Ulrich 366 b. G. Unia 61 b. E. T. de Varano 318 b. L. Wandelt 32 a. S. Widerberg 286 b. W. Wieprecht 525 b. Th. Wittenbroodt 126 b. G. Zogbaum 430 a.

Musikalien- und Büchermarkt: 16 b, 32 b, 47 b, 78 b, 126 b, 143 b, 206 b, 239 a, 269 a, 318 b, 366 b, 382 b, 398 b, 430 b, 479 b, 193 b, 510 a, 525 b, 556 b, 619 b, 636 b, 668 b, 683 b, 714 b, 732 b, 448 b, 778 b, 793 b.

XIII. Briefkasten

in jeder Nummer.

XIV. Illustrationen.

Portraits.

Betz (Franz) 329.
Helmholtz (Hermann) 7.
Hill (Carl) 807.
Lie (Erika) 425.
Riedel (Carl) 217.
Vogl (Heinrich) 633.
Vogl (Therese) 633.

Abbildungen.

Facsimile von Johannes Brahms 57.
Idem von Robert Franz 153.
Idem von Heinrich Schütz 472 und 473.
Idem von Robert Volkmann 297.
Schubert-Monument im Stadtpark zu Wien 393.
Wagner-Theater in Bayreuth. Vordere Ansicht 710.
Idem Seiten-Ansicht 711.

XV. Anzeigen.

Akademischer Wagner-Verein (Berlin) 272 a, 383 a, 749 a, 765 a. J. Aibl (München) 734 a. Allgemeiner deutscher Musikverein 384 a. Bach-Ausgabe-Verkauf 398 a. Th. Barth (Berlin) 559 a. Baumgärtner (Leipzig) 732 b. J. C. Beijers (Utrecht) 732 b. E. Berens (Hamburg) 688 a. Gebr. Borntraeger (Berlin) 715 a, 718 b. E. Bote & Bock (Berlin) 143 b, 175 b, 176 a, 224 b, 240 a, 255 a, 270 b, 495 a, 496 a, 624 a, 640 b, 687 b, 715 a, 716 a, 814 b. A. Brauer (Dresden) 796 a. Breitkopf & Härtel (Leipzig) 63 a, 175 a, 224 a, 240 b, 367 a, 400 a, 448 a, 464 b, 480 a, 480 b, 557 a, 621 b, 638 b, 656 a, 686 b, 687 b, 717 b, 750 b, 765 b, 795 b, 796 a, 798 a, 814 b, 827 a. 827 b, 828 b, 829 a, 829 b, do., 830 b. E. Breslaur (Berlin) 239 a. Buchholz & Diebel (Wien) 64 b, 351 b, 591 a. Dr. H. v. Bülow 16 a, 32 a, 96 b, 672 b. C. A. Challier & Co. (Berlin) 64 a, 208 b, 240 a, 254 a, 270 a. Concert zum Besten der Beethoven-Stiftung 781 a. Conservatorien: (Leipzig) 576 a; (Stuttgart) 192 a, 608 a. H. Costenoble (Jena) 176 a. A. F. Cranz (Bremen) 606 a, 656 b, do., 670 a, 672 a, 688 a, 688 b, 702 a, 702 b. Aug. Cranz (Hamburg) 16 a, 16 b, 32 b, 48 b, 192 a, 288 b, 638 b, 655 b, 671 b. Dahms (Berlin) 528 a. J. Deubner (Riga) 96 b. Dirigentenstelle 336 b. E. Ebner (Stuttgart) 128 a, 560 a. T. C. F. Enslin (Berlin) 780 b. M. Erdmannsdörfer (Sondershausen) 764 b. Expedition der „Musikalischen Gartenlaube“ 796 b. Expedition des „Musikalischen Wochenblattes“: In eigener Sache 384; in fremden Angelegenheiten: Zu verkaufen 112 a. Für die Herren Verleger und Componisten 464 a, 479 b, 494 a. Harmonium-Melodium 573 b. Zum sofortigen Antritt 656 b. Dirigenten-Gesuch 687 a. Ein 1. Violinist 702 a. Ein Musiklehrer 795 a, 814 b, 829 a. Ein 1. Violoncellist 813 b, 829 b. A. F . . . . r 269 a. Falter & Sohn (München) 144 b, 160 b, 176 b, 368 b, 688 b. J. Feurich (Leipzig) 541 a, 557 a. J. G. Fiedler (Leipzig) 255 b. R. Forberg (Leipzig) 80 a, 112 b, 144 a, 160 a, 271 a, 304 a, 368 b, 415 a, 543 a, 623 a. B. Friedel (Dresden) 779 b. E. W. Fritzsch (Leipzig) 16 a, 32 a, 95 b, 96 a, 96 b, do., 112 b, do., 127 a, 128 b, 144 b, 176 b, 191 b, do., 192 b, 207 b, do., 222 b, 223 b, 240 b, 256 a, 271 b, 286 b, 287 b, 303 a, 304 b, 320 a, 320 b, 335 b, 336 a, do., 352 a, 367 a, 368 b, 383 a, 400 b, do., 414 b, 415 b, 416 b, 430 a, 430 b, 431 b, 447 a, 447 b, 448 a, 448 b. 464 a, 464 b, 494 b, 495 a, 495 b, do., 512 a, 512 b, 528 a, 528 b, 541 a, 541 b, 542 a, 542 b, 557 b, 558 b, 560 b, 573 a, 589 a, 589 b, 590 b, 591 b, 592 b, 607 a, 607 b, 608 b, 620 a, 621 b, 638 a, 638 b, 639 b, 671 a, do., 671 b, 685 a, 685 b, 686 b, do., 687 a, 687 b, do., 701 b, do., 715 b, 716 b, 718 b, do., 533 b, 748 b, 749 a, 749 b, 750 b, 764 b, 765 a, 765 b, 779 a, 794 b, 795 a, 798 a, 828 b. A. Fürstner (Berlin) 749 b. Königl. Gerichtsamt im Bezirksgericht Leipzig 448 b. Gesucht wird für das Genfer Theaterorchester 813 a. J. P. Gotthard (Wien) 686 a, do., 702 a, 702 b, 715 b, 717 a. J. Hainauer (Breslau) 797 a. C. Haslinger (Wien) 464 a. L. Hoffarth (Dresden) 782 a. F. Hofmeister (Leipzig) 32 a, 48 a, 95 a, 144 a, 304 a, 335 a, 352 a, 399 b, 574 b, 589 a, 733 a, 780 a, 798 a. J. Hülsemann (Arnstadt) 782 b. C. Hünn (Kaufbeuern) 143 a, 269 b, 287 b. J. Jones (Dresden) 671 a. P. Jürgenson (Moskau) 367 b, 384 b, 400 b, 416 a, 430 b, 448 a, 464 b, 480 b, 495 a, 512 a, 528 b. C. F. Kahnt (Leipzig) 686 a. M. Kiefer (Leipzig) 733 b. Fr. Kistner (Leipzig) 62 a, 223 b, 383 b, 479 a, 576 b, 608 a, 621 b, 718 a, 766 b, 782 b. F. Krätzschmer-Nachf. (Leipzig) 16 a. J. Kreuter (Cöln) 814 b, 829 b. C. Leiner (Leipzig) 128 a. F. E. C. Leuckart (Leipzig) 47 a, 79 b, 112 a, 127 b, 192 b, 208 a, 286 a, 368 a, 384 a, 416 a, 431 b, 480 b, 512 b, 542 b, 638 a, 687 a, 732 a, 764 a, 780 b, 795 a, 796 a, 796 b, 814 a. Th. Lichtenberg (Breslau) 128 b. H. Litolff (Braunschweig und New-York) 640 a. C. Luckhardt (Cassel) 240 b, 255 b. 558 a, 575 a, 764 b, 765 b, 828 a, 829 b. C. Merseburger (Leipzig) 191 a, 352 b, 672 a. J. G. Mittler (Leipzig) 575 b. R. Mosse (Leipzig) 224 b. W. Müller (Berlin) 766 a, 828 b. A. Müller (Cassel) 416 b, 432 b. Müller, Regierungsrath (Speyer) 686 a, 702 a. Müller-Hartung (Weimar) 544 a, 557 a. Königl. Musikschule (München) 544 a, 592 a. A. Nagel (Hannover) 176 a. New-Yorker Musik-Zeitung 733 b, 750 b, 766 b, 780 b. Offene Stellen für Musiker 96 a, 176 b, 256 b, 269 b, 320 b, 352 a, 398 b, 414 a, 432 b, 464 a, 559 b, 590 b, 608 a, 620 b, 685 b, 714 b, 740 a, 764 b, 779 b. R. Oppenheim (Berlin) 64 b, 431 b, 495 b, 560 b, 639 b, 717 a, 780 a. P. Pabst (Leipzig) 62 b, 80 b, 96 b, 112 a, 128 b, 144 b, 175 b, 192 a, 208 b, 224 a, 239 b, 271 b, 287 b, 303 b, 336 a, 368 a, 368 b, 483 b, 398 b, 416 b, 432 b, 448 b, 464 a, 495 a, 512 b, 528 b, 541 a, 557 a, 576 b, 592 a, 607 b, 622 b, 640 b, 715 a, 734 a, 750 a, 766 b, 779 a, 796 b, 828 a. A. H. Payne (Leipzig) 16 b, 32 b, 62 b, 79 a, 80 b. 95 a, 112 a. Pianistin 223 b. J. Pickenhahn (Leipzig) 367 a, 383 b, 400 b, 414 a, 432 b, 448 b, 464 b, 494 a, 512 b, 528 a, 541 b, 560 b, 574 b, 592 a, 607 b, 640 a, 688 b, 702 b, 718 b, 766 a, 780 b, 798 b, 814 a. A. Pietsch (Neustadt) 367 b. H. Pohle (Hamburg) 79 a, 143 b, 207 a, 269 b, 368 a, 431 a, 528 a. 574 a, 655 b, 779 b. Praeger & Meier (Bremen) 159 a, 223 a. J. Rieter-Biedermann (Leipzig und Winterthur) 112 a, 128 a. 144 b, 288 a, 288 b, 416 a, 432 b, 655 a, 714 b, 798 b, 814 a. A. Rölle (Leobschütz) 749 b, 766 a. Rospatt, Landrath (Lennep) 782 b. G. Rüdiger (Quakenbrück) 96 a, 335 b. H. Sattler (Oldenburg) 32 b. M. Schäfer (Leipzig) 686 b. W. Schauseil (Düsseldorf) 304 b. E. Schlömp (Elbing) 701 a. W. Schmid (Nürnberg) 176 a, 638 b, 780 a. P. Schmidt (Dresden) 766 b. Schnell (Neu-Stettin) 480 b. B. Schott's Söhne (Mainz) 47 b, 64 b. Schrag (Dresden) 795 b. F. Schuberth (Hamburg) 430 a, 590 a. F. Schuberth (Hamburg) 430 a. 590 a. J. Schuberth (Leipzig) 430 a. Schuberth & Co. (Leipzig und New-York) 63 b, 112 b, 143 a, 287 a, 304 b, 432 a, 576 a, 621 a, 671 b, 672 b, 750 a. Schulze (Oldenburg) 270 b. R. Seitz (Leipzig u. Weimar) 607 a, 607 b, 622 a, 622 b, 638 a, 640 a, 640 b, 715 a, 715 b, 733 b, 734 a, 734 b, 749 b,

830a, do. C. F. W. Siegel (Leipzig) 206a, 206b, 222a, 239b, 255a, 255b, 336b, 352b, do., 367b, do., 384a, 384b, 395a. C. A. Spina (Wien) 639a. G. Stilke (Berlin) 431a. H. Stoehe & Co. (Leipzig) 794a. A. Stubenrauch (Berlin) 685a. Th. Stürmer (Stuttgart) 714a. W. Tappert 351a, 463a. Aug. Thümmler (Leipzig) 32a, 47b, 64b, 80b, 95b, 112b. Trautwein (Berlin) 320a. Tyszkiewicz (Berlin) 256a. Ullman-Concert 734b. Ein Violinist 655a. F. Vollmer (Hannover) 415b. C. Voltz (Mainz) 447a. Wagner-Verehrer 288a. Wagner-Verein 399a. C. Warmuth (Christiania) 701a. F. Whistling (Leipzig) 622b. A. Wilhelmj 576b, 592b. Zuppinger-Zollinger (Zürich) 761a.

Beilagen

vom Akademischen Wagner-Verein in Berlin zu No. 18 u von Friedrich Brandstetter in Leipzig zu No. 23, J. G. Co Stuttgart zu No. 1, I. Guttentag in Berlin zu No. 49, Hennes in Berlin zu No. 32, F. E. C. Leuckart in Leipz No. 48, C. Merseburger in Leipzig zu No. 51, C. F. Pet Leipzig zu No. 14, 41 und 47 und H. Pohle in Hamb No. 29.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 29. December 1871.

sämmtliche Buch-, Kunst- Musikalienhandlungen, Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ
für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

[. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. [Nr. 1.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

It: Schatzgräberversuche eines Musikers auf dem Felde der Philosophie. Von Dr. Carl Fuchs. — Kritik: W. v. Bock, Goethe in seinem Verhältnisse zur Musik. — Biographisches: Hermann Helmholtz. (Mit Portrait.) — Feuilleton: Aus Carl Maria von Weber's Briefen an seine Braut, seine nachmalige Gattin Caroline in Prag. — Tagesgeschichte: Die „Lohengrin"-Aufführung in Bologna am 1. Nov. 1871. — Musikbrief aus Wien. — Kürzere Berichte. — Concertumschau. — Engagements und Gastspiele. — Kirchenmusik. — Opernübersicht. — Aufgeführte Novitäten. — Journalschau. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Briefkasten. — Anzeigen.

atzgräberversuche eines Musikers auf dem Felde der Philosophie.

Von **Dr. Carl Fuchs.**

Vorspiel.

Was wir schaffen in der Seele Tiefen,
Wachen Träumen hingegeben, —
Wills zur Klarheit sich erheben:
Ists, als ob ein Etwas flehend riefe:
Wecke nicht, was still und unbewusst
Schlummert still und rein in tiefster Brust.

Doch den allgewaltgen Harmonieen,
Wenn sie voll zur Seele dringen,
Mag der Mensch sich nicht entringen:
Wahrheit ahnt er in den Melodieen,
Manch Geheimniss wird ihm kund,
Abgelauscht vom Geistermund.

Wenn die Himmelsstrahlen sich vermählen
Mit der Erde Dunstgebilden,
Wölbt zu jenen Lichtgefilden
Sich der prächtig kühne Farbenbogen.
Sieh: das schöne farbge Zwischenbild
Ist die Kunst, von ewgem Licht erfüllt. *Shakespeare.*

Treffender, rührender, als es in diesem merkrdigen Sonett des grossen Shakespeare über die sik geschieht, kann der gemeinsame Ursprung und gemeinsame Ziel der Künste und des Strebens nach hrheit (der Philosophie), kann der überirdische Chater unserer Kunst nicht bezeichnet und gefeiert rden. Es sei zwar gleich hier bemerkt, dass wir n Zeitalter eines Palestrina Unrecht thun würden, nn wir den ganzen Flug des Sonettes dem Sehercke des Dichters auf die Zukunft hinaus zuschreiben llten; es ist vielmehr als eine Bestätigung der Wahrheit anzusehen, dass unsere Kunst, obzwar es zum Erstaunen ist, auf jeder Stufe der Entwickelung ihrer Mittel ihre ganze Kraft offenbart, so leicht auch Einer, der in das Rad der Weltgeschichte lächerlich eingreifend, uns deshalb die beliebte alte Einfachheit anpriese, daran zum Ixion werden könnte. Die Ueberzeugung aber, deren poetischer Ausdruck das Gedicht ist, lebt in dem Verfasser dieser Zeilen als die Zuversicht, dass alle Hauptlehren der Philosophie, sie mögen zu welcher Zeit immer entstanden sein, Anwendung auf das Wesen der Tonkunst gestatten und zu deutlicherer Einsicht in dasselbe den Schlüssel und damit auch das Instrument zu einer Kritik der Leistungen abgeben könnten, welche sich von den Traditionen befreite. Wahr ist es: es gab gar keine Musik in unserem Sinne, als Platon die Ideenlehre ausbildete; Kant ferner, der grosse Entdecker der Idealität des Raumes und der Zeit (d. h. ihrer Bedeutungslosigkeit für das Wesen der Dinge) stand der Musik ganz fern und fremd gegenüber; Aristoteles, als er seine Poetik schrieb und uns damit ein Beispiel, wenn auch durchaus nicht in jedem Sinne ein Muster der Kunstbetrachtung hinterliess, ahnte gar nicht, dass dasselbe auch irgendwie für die Betrachtung der Musik fruchtbar werden könne; und Schopenhauer, der Erste unter den dieses Namens würdigen Philosophen, der sich unmittelbar mit der Erforschung des Wesens der Tonkunst beschäftigte, hat selbst seine Lehre, dass jeder Mensch ein individueller Act des Willens zum Dasein, Jeder also dieser Wille selbst, der andererseits doch auch der Träger des Weltganzen ist, auf eine ganz individuelle und einzige Weise sei, nur beiher einmal am Ende der Abhandlung „Ueber die scheinbare Absichtlichkeit im Leben des Einzelnen" aufgestellt und

gar nicht daran gedacht, dass sie, wie mir wenigstens immer und immer wieder sich die Hoffnung aufdrängt, zur Erklärung der Natur des Componisten, der offenbar letzten und wichtigsten Quelle für die Erforschung der Kunst, fruchtbar werden könne. Aber alles Dies, also sowohl der Zeitpunct der Feststellung einer eingreifenden philosophischen Lehre, als auch das ganze Verhältniss ihres Entdeckers zur Musik ist vollkommen gleichgiltig, wenn es sich darum handelt, das Wesen dieser Kunst mit Hilfe jener Lehren zu beleuchten, — gleichgiltig auf Grund der Gemeinsamkeit des Ursprunges und Zieles der Kunst mit dem der Philosophie, da beide eine ewige Angelegenheit des menschlichen Geschlechtes sind und ihre Wurzel in Demjenigen haben, was selber ausser aller Zeit ist, aber so lange es Menschen, wenigstens denkende oder doch fragende, oder auch nur mühselige und beladene Menschen gibt, dunkel, aber darum nicht minder tief empfunden worden ist und sich an das Licht der Wahrheit emporgerungen hat, auf die Gefahr, zu sehen, „dass wir Nichts wissen können" oder zu fühlen: „sobald man spricht, beginnt man schon zu irren". Denn mit jenem Seufzer endigt allerdings die Kantische Philosophie, in diesen stimmt von ganzem Herzen Schopenhauer ein, wenn schon Er die deutsche Nation in ihrem Wissens-Drang und -Durste weit mehr als ein fertig gewordener — soweit man eben fertig werden kann — und erquickter, denn als der sehnend verzweifelnde „Faust" repräsentirt, den wir in Kant zu erblicken nicht umhin können, da seine späteren imaginären halbtheologischen Tröstungen nicht mehr in Betracht kommen, wie sie im Grunde auch nur eine Concession an die Staatsgewalt waren. Wie weit es sich mit der Kunst, was ihren Aufschwung in das Jenseits anlangt, nun ähnlich oder anders verhalte als mit der Philosophie, würde eben bei der Anwendung der Hauptlehren derselben auf sie sich zu zeigen haben — vorläufig sei es gestattet, diesem Versuche durch eine nähere Betrachtung des an die Spitze gestellten Sonettes gleichsam zu erbaulicher Neujahrsbetrachtung ein wenig zu präludiren, um in einen schärferen Zug des Denkens erst zu kommen, wenn unser Schifflein, das 1872 im Wimpel, tiefer in die Wellen dieses winterfrischen Stromes einschneidet und wir das Festgewand abgethan haben.

Was wir schaffen in der Seele Tiefen,
Wachen Träumen hingegeben —

Der ganze Vers und besonders diese zweite Strophe charakterisiren offenbar das Stadium der dichterischen Conception auf dem Uebergange vom innerlichst Empfundenen, Empfangenen zu der Thätigkeit, es der Mitwelt oder der Nachwelt in fasslicher Gestalt zu überliefern. Die Voraussetzung, unter welcher auf diesen Vers, ohne die Einheit des Gedichtes zu zerstören, zwei andere folgen können, welche ausdrücklich von der Musik reden, ist, dass Shakespeare selbst die Verwandtschaft der musikalischen Conception mit der poetischen (und beider mit dem Streben nach Erkenntniss der höchsten Wahrheiten) angenommen habe, und so gewiss es ist, dass er die musikalische Conce nur nach der Analogie mit der poetischen zu beurtl vermochte, so gewiss ist auch, dass er dabei k wegs Gefahr lief, fehlzuschliessen, wie versch auch beide Künste erscheinen. Zwar hat gerade die Musik von der Verwandtschaft mit anderen Künsten loszusprechen gesucht: so ener dass man eigentlich lieber gleich hätte sagen mi sie sei gar nicht zur Erde niedergestiegen, soi verweile immer noch, wo sie uns nur wieder r helfen könnte, gänzlich oberhalb unserer armen At sphäre — man verwechselt aber dabei den Eind den sie hinterlässt, mit der Erscheinung der edlen kunst, die freundlich unter uns wandelt, se auch bisweilen nur, wie es Berlioz beschreibt, g einem Engel, der die Erde nur eben mit den spitzen berührt und beide glänzenden Flügel a spannt erhält, als wollte er jeden Augenblick zu fliegen in die überirdische Heimath. Wir werden s auf die Frage zurückkommen, ob denn wirklicl Musik der erscheinenden Welt so viel weiter als anderen Künste entfremdet sei; inzwischen wolle nur getrost den grossen Britten in Bezug auf d ersten Vers unseres Sonettes gleich für einen Mu nehmen.

Jenes „wachen Träumen hingegeben" verdien nächst unsere Aufmerksamkeit. Wäre es in den le dreissig Jahren geschrieben worden, so könnte ma Worte für das nehmen, als was sie auf den ersten — flächlichen — Blick erscheinen können, nämlich für zufällige, sentimentalisch traditionelle Wendung, d landläufige geprägte Münze denn auch hier einma zutreffen wäre. So aber ist es aller Wahrschei keit nach an seiner Stelle original erfunden. U dieser Voraussetzung ist es nicht mehr zulässig, eine Phrase anzusehen, die sich blos bei dem Si nach einem verblümten Ausdrucke gerade einge habe: solche Annahme erscheint auch durchaus als solchen Dichters wie Shakespeare unwürdig. kann übrigens zwar gern zugeben, dass ihm jenes nur eben so in die Feder geflossen sei, ohne da besonders darnach gesucht oder eine dogmatische sicht damit verbunden habe, aber bei einem Geist solcher Prägung ist es für die Erwägung des tie Sinnes solcher Worte ganz einerlei, ob man ihm Absicht unterlegt oder nicht; denn es ist ebe Vorzug des dichterischen Instinctes, den Ausdruc Einzelnen, wie die Anlage des Ganzen genau treffen, dass nur die feinste Reflexion über die Gi solcher Wahl sich vollständige Rechenschaft abzu vermag; endlich aber hat man auch gar nicht e nöthig, für alle Fälle die Reflexion als auch seite Dichters selber angewandt, so weit von der Ha weisen, was in Betreff Homer's z. B. W. Jord eindringlich betont. Jenes Zusammenfallen abe Erzeugnisse des dichterischen Schwunges mit de gebnissen der Reflexion lässt sich damit vergle dass in den natürlichen Organismen, wie auch i

Natur als Ganzem eine Harmonie der Zwecke herrscht, wie sie die überlegteste Geschicklichkeit des Menschen nicht einmal nachzuahmen, sondern nur ihr reflectirend nachzugehen vermag, ohne dass doch die Natur irgend mit Bewusstsein nach Zwecken handelte, dergleichen nur eine für unser Begreifen und Verstehen unentbehrliche Denkform sind. Wir können den bedeutsamen, wenn auch nur wie selbstverständlich eingeflossenen Ausdruck eines grossen Dichters mithin ganz wie einen vom nachdenklichsten Forscher gewählten Kunstausdruck betrachten. Ehe wir aber die Bedeutung dieser „wachen Träume" besonders in Betracht nehmen, wird es gut sein, wenn wir unter der nämlichen Voraussetzung uns den Vers in seinem weiteren Verlaufe zuvor auslegen.

Mit der „Klarheit", zu welcher jenes traumhaft „in der Seele Tiefen" Webende sich erheben wolle, ist natürlich das Uebergehen aus dem Zustand der Empfängniss in den der dichterischen Geburt gemeint: das Herausfördern des innerlichst gehegten Schatzes in die Formen dieser anschaulichen Welt, den Raum oder die Zeit, und der Eintritt in den einen oder anderen Stoff, auf welchen jede Kunst angewiesen ist: der Dichter, oder Componist, kommt in die Lage, aus dem unsäglich innigen, nur empfundenen Zusammenhange mit dem innersten Wesen der Welt aus seiner schweigenden Ruhe gleichsam am Herzen des Weltgeistes herauszutreten: wohl ist es zu begreifen, dass auch ihn da das Bangen beschleicht, als könne er nimmer ganz und voll in Worten oder in Tönen wiedergeben, was ihn bewegte, denn dieses ist eben das über alle Formen des Raumes und der Zeit und über allen Stoff Erhabene, welches in der That nie ganz in das sinnlich zu Erfahrende ein- und aufgeht — desto schwerer übrigens, und desto weniger, jemehr diese Formen gar selbst noch durch Tradition in sich künstlich ausgestaltet und zu präceptorisch geltenden Schemen ausgebildet sind, in welche der Gemüthsreichthum des Dichters nun, wohl oder übel, zu vertheilen sei, wie das bekanntlich in der Musik besonders der Fall ist, wo man noch immer nicht aufgehört hat, bestimmte sogenannte „Formen" (Schemata sollte es heissen) blindlings an die Stelle der „Form" zu setzen, während „Form" doch ein Begriff, oder vielmehr eine Metapher ist, von der es, welches auch ihre wahre Bedeutung, ihr maassgebender Werth sei, überhaupt keinen Plural gibt, sodass die Berufung an die Form zu Gunsten der Formen in der That auf einem blossen Wortspiel beruht. Aber auch schon wenn man von dieser schulmeisterlichen Verstärkung der natürlichen Schwierigkeit, Unsägliches „zu singen und zu sagen", absieht, ist das Gefühl, welches unser Dichter in diesem Verse ausdrückt, ist die Bangigkeit, ob kundgegeben das in tiefster Brust bis dahin Schlummernde oder nur eben sich Regende seine beseligende Kraft, seine Reinheit bewahren werde, völlig begreiflich, und alle grossen Componisten scheinen sie zu theilen. Das vielfache Aendern und Feilen Beethoven's an seinen Motiven ist bei ihm ein sicherer Beweis davon: denn wenn ihm eine Gestalt eines Motivs noch nicht gefällt, so ist der Vorgang der Aenderung ja gar nicht so zu verstehen, als griffe er ganz äusserlich beliebig combinirend eine andere Gestalt desselben aus den sämmtlichen (unendlichen) „kaleidoskopischen" Möglichkeiten heraus, und vergliche diese sodann mit der früheren; sondern die spätere verdrängt von innen heraus die frühere, weil sie, nunmehr so gestempelt, das kräftigere Monogramm der Conception, der entsprechendere Ausdruck derselben in der erscheinenden Welt zu sein scheint — am auffallendsten verhält es sich bekanntlich hierin mit der Genesis der Cmoll-Symphonie. Es ist dasselbe Gefühl, welches den Philosophen in seine schwermüthige Klage: „sobald man spricht, beginnt man schon zu irren" ausbrechen lässt; denn auch Das, was er uns zu sagen vermag, hat bei ihm seinen Ursprung nicht im Kopfe: „Die grossen Gedanken kommen aus dem Herzen", wie Vauvenargues es aussprach und Schopenhauer es unterschrieb, und so unentbehrlich ihm der Scharfsinn ist, der die Mysterien der Welt und des Herzens in klare Begriffe umzusetzen hat, so ist es doch erst der Tiefsinn in Verbindung mit dem Scharfsinn, der eigentlich den Philosophen macht, und der ohne ein reiches, empfängliches, wohl auch im tiefsten Grunde gutes Gemüth nicht zu Stande kommt; und es sei hier eingeflochten, dass als der höchste Repräsentant des philosophischen Tiefsinnes „der göttliche Plato", des Scharfsinnes „der erstaunliche Kant", und als der eminenten Verbindung beider hohen Eigenschaften der unsterbliche Schopenhauer zu gelten hat — mag ihn auch die „Zunft" nicht gelten lassen, weil er lieber künftig als zünftig sein wollte —, daher er denn der erste Philosoph ist, durch dessen System und Schule man hindurchgehen kann, ohne entweder an den Schätzen des Gemüthes oder an consequenter Klarheit des Denkens einzubüssen, und der wahrhaft und bis zu Ende verstanden, Nichts zerstört als die Empfindelei und die Befangenheit, obzwar er seine Jünger in ihrer Stellung zum praktischen Leben ein wenig gefährdet. Diese Besonderheit seiner Philosophie macht sie auch in der That zur ersten und einzigen, die für die Betrachtung der Tonkunst der geeignete Boden ist, daher sie denn auch bei ihm in organischem Zusammenhange mit dem System auftritt, während Andere sie eben nur *honoris causa*, weil sie doch einmal nicht mehr zu umgehen ist, besprechen oder — beschwätzen. Er nun hat in Betreff der Schwierigkeit, die Shakespeare so rührend schildert, gesagt und geklagt, dass den Welt-Inhalt in Begriffen niederzulegen, eigentlich eine ebenso unerfüllbare Aufgabe sei, wie den Inhalt einer Kugel in Quadratzollen auszudrücken, da eigentlich unser Denkvermögen ursprünglich der Aufgabe inadäquat sei. Auch er ist also zaudernd darangegangen, auch er hätte der Stimme folgen mögen, die da rief:

> Wecke nicht, was süss und unbewusst
> Schlummert still und rein in tiefster Brust.

Aber zuletzt — was hilft das Seufzen? Könnten wir doch dem Dichter oder Componisten als dem

warmen, dem Philosophen als dem (scheinbar) kalten berufenen Verkünder der Mysterien, sofern es erlaubt wäre, dass der Empfänger sich einmal über den Geber stellte, entgegnen: „Du nennst jenes flehende „Etwas" nicht deutlicher — das ist aber eine Kriegslist von dir; wir wissen wohl: es ist auch ein idealer Egoismus dabei, also wenngleich ideal, so doch Egoismus, der dich schweigend und in süsser Selbstentzückung schwelgend erhalten, dich uns vorenthalten will. — Wer weiss auch — dürften wir hinzufügen — ob dein Schweigen an dir selbst ungestraft bliebe!"

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

W. v. Bock, Goethe in seinem Verhältnisse zur Musik.

Wenn der Verfasser meint, mit diesem seinem „Versuche" eine „bisher weiss gelassene Seite in dem grossen Gesammtbuche aller Culturvölker über Goethe auszufüllen", so kann man dieses Prioritätsrecht nur formell, d. h. insofern gelten lassen, als die vorliegende Schrift unseres Wissens wirklich die erste ist, welche alle bekannten Daten über Goethe's Verhältniss zur Musik, soweit sich selbe aus dessen eigenen Aufzeichnungen und seinem Briefwechsel mit Zelter ergeben, nebeneinandergestellt bringt. Denn so ganz unberücksichtigt ist dieses Verhältniss nicht geblieben, und ist gleich diese angeblich „weiss gelassene" Seite nicht ganz beschrieben, so wurde dennoch schon so manches Treffende über jenes gesagt, und zwar am bündigsten und den Kern der Sache am meisten erfassendsten bisher von Richard Wagner in seiner Festschrift: „Beethoven". Er hebt zuerst Goethe's bewusste Neigung zur bildenden Kunst hervor, der „mit seinem Bewusstsein ein durchaus der anschaulichen Welt zugewendeter schöner Geist" war. Sodann zeigt er, dass die Ahnung vom Wesen der Musik bei Schiller von einer tieferen Ansicht begleitet war, als bei Goethe, welcher in ihr „seiner ganzen Tendenz entsprechend, mehr nur das gefällige, plastisch symmetrische Element der Kunstmusik erfasste, durch welches die Tonkunst analogisch wiederum mit der Architektur eine Aehnlichkeit aufweist." Dieser, weil auf Thatsachen beruhenden, unumstösslichen Ansicht können W. v. Bock's aus diesen Thatsachen und Aeusserungen Goethe's bestehenden Citate als Belege dienen, während er selbst der Meinung ist, dass „neben der Bildkunst die Tonkunst als eines der nothwendigsten Organe von Goethe's Wesen anzuerkennen sei", welcher Meinung er a. a. O. (S. 44) theilweise selbst widerspricht, indem er zugeben muss, dass Goethe ein bis zu freiem, freudigem Genusse gesteigertes Verständniss von Beethoven's Musik versagt blieb. Durch seinen ersten Satz stellt Bock die Bildkunst und die Tonkunst als in Goethe vollkommen gleich berechtigte Factoren neben einander, was jedoch, wie gleich zu beweisen und auch nach Obigem, ganz unrichtig ist; denn wir finden in allen Aeusserungen Goethe's und seinen Relationen zur Musik kein einziges Beispiel, welches dem Wagner'schen Satz irgendwie widerspräche. Der Eindruck der Musik auf Goethe war kein tief seelischer, an- und aufregender, der ihn zu dithyrambischer Begeisterung gehoben und irgendwelchen Anstoss zu einer ebenbürtigen künstlerischen Kundgebung gegeben hätte, wie umgekehrt z. B. der machtvolle Eindruck der Poesie auf Beethoven es war, der ihn auch den Schiller'schen Hymnus an die Freude im Finale seiner neunten Symphonie austönen liess — Goethe's schönem, überwiegend zur Plastik neigendem Geiste war die stofflose Musik mehr accessorischer Genuss — wie vieles andere Schöne. Darum nehmen auch seine Studien und Abhandlungen über Plastik und Malerei eine (auch quantitativ) so bedeutende Stelle in seinen Werken ein, während dasjenige, was er über Musik gesagt, zwar, wie bei seinem universellen grossen Geiste nicht anders möglich, bedeutend genug — doch gegen jene Leistungen verschwindend gering erscheint. — Nehmen wir dazu das allgemein bekannte Factum, dass Goethe für die erhabensten Offenbarungen des Beethoven'schen Genius kein Verständniss besass und dass er die volle Bedeutung dieses Mannes nicht begriffen — blieb doch sogar des Meisters Gesuch um Abnahme eines Exemplars seiner Missa solemnis, obwohl es nur eines Wortes des Allmächtigen am weimarischen Hofe bedurft hätte, um jene zu bewirken, unbeantwortet; ferner die kühle, fast verletzende Aufnahme des ihn persönlich besuchenden Weber, dessen „Freischütz" damals die ganze Welt in Entzücken versetzte; sodann seine Beurtheilung des Schubert'schen „Erlkönig", welchem er die Zelter'sche Composition bei Weitem vorzog — endlich auch, dass der zwar nicht verdienstlose, aber trockene und pedantische Zelter ausschliesslich sein musikalisches Orakel war (dessen Urtheil über den „Freischütz" wir heute belächeln, obwohl hauptsächlich diesem Weber die vorbemerkte Aufnahme zu verdanken hatte), — so können wir Bock's Antwort auf seine erste Frage: „Was war Goethe'n die Musik?", die da lautet: „Sie war ihm eine tief und treu geliebte Lebensgefährtin" nur mit Ausschluss des Wortes „tief" acceptiren. Hiermit wäre diese Frage nunmehr erschöpft und in einigen Puncten berichtigt.

Die zweite Frage: „Was war Goethe der Musik?" beantwortet der Verfasser nicht direct, sondern behilft sich mit einem nicht besonders glücklichen Vergleiche. Unserer Auffassung nach ist diese Frage auch schon in Obigem beantwortet. Dass jedoch hiermit dem grossen Werthe der Goethe'schen Aussprüche oder „Aperçus" nicht im Entferntesten nahe getreten werden will, bedarf selbstverständlich keiner weiteren Versicherung. Der Autor führt eine ziemliche Anzahl derselben an und stellt auch manchen geistvollen Vergleich mit denjenigen unserer neueren Aesthetiker an.

Am interessantesten sind darunter Goethe's Controverse mit Zelter über den Moll-Begriff, sowie seine „Tonlehre", die, wie er gelegentlich Uebersendung derselben an Zelter am 26. September 1826 diesem schreibt, er nach „vieljährigen Studien" im Jahre 1810 nach einer Unterhaltung mit Zelter niederschrieb. — Ob damit eben dieser Tonlehre irgend ein praktischer Nutzen entstanden, mögen Berufenere entscheiden.

Schliesslich sei auch gestanden, dass uns der Zusammenhang der im Vorworte erwähnten Studien des Verfassers über die „alten Kirchentöne", wie auch des hierauf bezüglichen und daselbst wörtlich abgedruckten Artikels der Riga'schen Zeitung mit der vorliegenden Schrift, trotz aufmerksamen Lesens nicht klar erkennbar ward, wie Verfasser dieses voraussetzt.

In jedem Falle gebührt dem Autor volle Anerkennung für seinen geistreichen und vielfach anregenden „Versuch", und ist immerhin zu wünschen, dass ein entsprechender Erfolg desselben ihn ermuntere, noch manche „weiss gelassene Seite" im Buche der Aesthetik der Tonkunst mit ähnlichen Versuchen auszufüllen.

Joseph Engel.

Biographisches.

Hermann Helmholtz,

Dr. der Medicin und Professor der Physik zu Berlin.

(Mit Portrait.)

Was thut Saul unter den Propheten? Was soll der Mediciner und der Physiker in einem musikalischen Wochenblatt? So könnte wohl Mancher fragen beim Anblick der obigen Ueberschrift. Wir hoffen jedoch, dass unsere Leser dies nicht thun werden, ist ja doch in allen musikalischen Zeitschriften seit fast einem Decennium der Name Helmholtz häufig genug genannt und sein Werk, die „Lehre von den Tonempfindungen" in den verschiedensten Tonarten besprochen worden. — Es dürfte daher eine wenn auch nur kurze Besprechung über die wissenschaftliche Bedeutung dieses ausgezeichneten Naturforschers auch in diesem Blatte nicht ohne Interesse sein, zumal da das vergangene Jahr uns in doppelter Weise an seine Person erinnert hat, erstens indem es ihn zu Ostern in einen neuen und grösseren Wirkungskreis versetzte, zweitens indem es ihn in dieser neuen Stellung seinen fünfzigsten Geburtstag feiern liess. —

Hermann Ludwig Ferdinand Helmholtz ist am 31. August 1821 zu Potsdam geboren, und hat auch auf dem dortigen Gymnasium seine wissenschaftliche Vorbildung erhalten. Schon im Jahre 1838 verliess er dasselbe mit dem Entschluss, sich der Medicin zu widmen; er ging zu diesem Zweck auf das Berliner Friedrich-Wilhelms-Institut, bekannter unter dem Namen „Pepiniaire", dessen Zöglinge zwar mit den übrigen medicinischen Studenten die Vorlesungen auf der Universität besuchen, im Uebrigen aber eine gewisse Sonderstellung unter den Studirenden einnehmen: namentlich müssen sie sich verpflichten, eine Reihe von Jahren ihre Dienste dem Heere zu widmen. So wurde auch Helmholtz, nachdem er 1842 sein Studium vollendet und zum Doctor medicinae promovirt war, zuerst Militairarzt, und zwar in seiner Vaterstadt Potsdam. Dabei blieb er aber fortwährend im Zusammenhang mit der Universität zu Berlin und mit seinen dortigen Lehrern, namentlich mit Prof. Johannes Müller, dem Vater der heutigen Physiologie, dessen Lehren und Ansichten er später in so glänzender Weise weiter ausgebildet hat. Durch diesen Verkehr behielt er nicht nur fortwährend Fühlung mit den Fortschritten der gesammten Naturwissenschaften, sondern er wurde auch veranlasst, selbst an denselben mitzuarbeiten. — Gleich seine Erstlingsarbeit war von sehr weittragender Bedeutung, es war die Schrift „Ueber die Erhaltung der Kraft" (1847). Er behandelte darin ein Naturgesetz, welches zwar schon vor ihm ausgesprochen, aber noch nicht in allen Consequenzen so klar dargelegt war, wie er es hier that.

Der Gedanke, dass alle Naturkräfte nur Bewegungsformen materieller Theilchen sind, war ja nicht mehr neu; dass die verschiedenen Naturkräfte in einem ganz bestimmten Zusammenhang unter einander stehen müssen, folgte ja daraus auch ohne Weiteres. Aber dass die Kräfte bei ihrer Wanderung durch die Körper alle möglichen Formen — Elektricität, Wärme, Licht, Schall u. s. w. — annehmen können und dabei weder Vermehrung noch Verminderung erleiden, sondern stets in ihrer ursprünglichen Quantität erhalten bleiben, das wurde in voller Klarheit erst jetzt von Helmholtz gezeigt.*) Es war also natürlich, dass diese Schrift ein ziemliches Aufsehen erregte und ihren Verfasser schnell bekannt machte. Namentlich aber eröffnete sie ihm auch den Weg zur akademischen Carrière, die er im folgenden Jahre (1848) in Berlin begann, vorläufig freilich nur als Assistent und Prosector am anatomischen Museum. Aber schon 1849 erhielt er einen Ruf als ausserordentlicher Professor für Anatomie und Physiologie nach der Universität zu Königsberg. Diese beiden medicinischen Disciplinen kann man vom Standpuncte der Naturwissenschaft aus wohl als die Fundamente der gesammten Medicin betrachten, beide verbinden die Medicin, die ja im Grunde ein Theil der angewandten Naturwissenschaften ist, mit den übrigen naturwissenschaftlichen Disciplinen: die Anatomie nämlich mit der Naturgeschichte, speciell mit der Zoologie, die Physiologie aber mit der Naturlehre, d. h. mit der Physik und Chemie.

---

*) Auf die mehrere Jahre ältere Schrift von Dr. J. R. Mayer-Heilbronn, die dasselbe Thema behandelte, damals aber nicht nach Verdienst beachtet wurde, können wir selbstverständlich hier nicht eingehen. D. Verf.

Für einen Mann wie Helmholtz war nun die Medicin an sich zu wenig, er ging über sie hinaus zur allgemeinen Naturwissenschaft, hauptsächlich zur Physik: seine Arbeiten bewegen sich daher meistens auf dem Grenzgebiete der Physik und der Physiologie, wenn sie nicht ganz und gar in die Physik übergreifen.

Die erste Arbeit auf diesem Gebiete war die Entdeckung eines „Augenspiegels" zur Beobachtung und Untersuchung der Netzhaut, die er im Jahre 1851 veröffentlichte. Die auf mathematischem Wege vollständig zu beweisende Thatsache, dass ein Lichtstrahl im Auge jedesmal denselben Weg zurücklegen muss, sei es dass derselbe von aussen hineinkomme, sei es dass derselbe, von der Netzhaut ausgehend, vorn wieder aus dem Auge heraustritt, brachte ihn auf den Gedanken, die Netzhaut eines lebenden Auges mit Hilfe eines Brennspiegels hell zu beleuchten und zugleich durch eine in der Mitte des Spiegels angebrachte Oeffnung die beleuchtete Stelle zu beobachten. Diese Entdeckung ist für die Augenheilkunde von ungeheuerem Vortheil geworden, weil die Aerzte nun mit Hilfe des Augenspiegels die Natur vieler Augenkrankheiten genauer erkennen konnten als bisher. Der Augenspiegel ist später noch vielfach modificirt und hat unzähligen Leidenden Hilfe gebracht.

Bald nach der Publication dieser Schrift wurde Helmholtz zum ordentlichen Professor befördert (1852); er blieb dann noch drei Jahre in Königsberg und schrieb dort mehrere naturwissenschaftliche Schriften und Abhandlungen, namentlich über Themata aus der Optik und Elektricitätslehre.

Im Jahre 1855 wurde er als Professor der Physiologie nach Bonn berufen, wo er seine Arbeiten fortsetzte und neben dem Auge auch das Ohr in den Bereich seiner Untersuchungen zu ziehen begann. Seine erste akustische Arbeit war die Abhandlung über die Combinationstöne, die schon Sorge und Tartini im vorigen Jahrhundert entdeckt hatten, die aber bis dahin stets falsch erklärt waren und bis zum heutigen Tage noch vielfach falsch aufgefasst werden.

Wiederum nach drei Jahren siedelte er nach Heidelberg über, wo er seine akustischen Arbeiten fortsetzte und ausser einigen einzelnen Abhandlungen sein bekanntes Werk „Die Lehre von den Tonempfindungen" herausgab. Daneben setzte er aber seine elektrischen und optischen Untersuchungen fort und vollendete unter Anderem das in Bonn begonnene vortreffliche „Handbuch der physiologischen Optik".

Die beiden genannten Schriften sind die Hauptwerke von Helmholtz. Durch die erstere ist er unter den Musikern bekannt geworden: es ist noch im Gedächtniss Aller, welchen Eindruck dasselbe hervorrief und welche Discussionen es in den musikalischen Blättern veranlasste. Der Name Helmholtz diente der einen Partei als Feldgeschrei, während die Vertreter der anderen Richtung die von ihm aufgestellten neuen und originellen Ansichten in keiner Weise gelten lassen wollten, sondern dieselben womöglich als für die Kunst gefahrbringend betrachteten. Wir kommen weiter unten auf dieses Werk zurück.

Das andere Werk, die physiologische Optik, ist in wissenschaftlicher Beziehung wohl noch bedeutender, es hat Helmholtz über zehn Jahre lang beschäftigt. Ueber diese lange Zeit wird man sich bei dem Umfange des Werkes nicht wundern, zumal da der Verfasser sich nicht auf die Aussagen der älteren Beobachter verlassen wollte, sondern — abgesehen von seinen eigenen einschlägigen Forschungen — auch die alten Versuche alle zu wiederholen für nöthig hielt. Er versichert irgendwo, dass es keinen für die Physiologie des Auges einigermaassen wichtigen Versuch gebe, den er nicht selbst controlirt habe. Dabei ist hervorzuheben, dass viele seiner Vorgänger durch ihre Versuche sich die Augen gründlich verdorben haben, zum Theil sogar bis zu einer zeitweisen Blindheit; wenn es ihm nun gelungen ist, nicht blos die Versuche dieser seiner Vorgänger zu wiederholen, sondern auch noch unendlich viel neue dazu anzustellen, und wenn er dabei sein klares und helles Auge bis jetzt hat bewahren können, so ist das gewiss ein Zeichen von seiner Vorsicht und seiner Geschicklichkeit beim Experimentiren.

Aber nicht blos in der Praxis des Experimentirens, sondern auch in theoretischer Beziehung gehört Helmholtz zu den ersten Grössen deutscher Wissenschaft: sämmtliche Methoden der niederen und höheren Mathematik stehen ihm zur Disposition, wenn es gilt, theoretische Erklärungen für physikalische Erscheinungen zu geben. Am interessantesten ist in dieser Beziehung dem Verfasser dieser Skizze stets die oben erwähnte Theorie der Combinationstöne gewesen, vor Allem deshalb, weil durch diese Theorie die Existenz einer besonderen Classe von Combinationstönen vor ihrer experimentellen Entdeckung mathematisch bewiesen war.

Hatte Helmholtz somit allmählich die Bedeutung eines Gelehrten ersten Ranges erlangt, so war der Wunsch wohl gerechtfertigt, ihn wieder in seine alte Heimat, in sein engeres Vaterland Preussen zurückzuziehen. Es bot sich dazu schon vor einigen Jahren eine passende Gelegenheit: als nämlich Prof. Plücker in Bonn gestorben war, beabsichtigte man ihm diese Professur für Mathematik und Physik zu übergeben, die Unterhandlungen zerschlugen sich aber und Helmholtz blieb noch bis Ostern 1871 in Heidelberg. Seitdem hat er die durch den Tod von Prof. Magnus in Berlin erledigte Professur der Physik inne und wirkt dort nicht nur durch seine Vorlesungen, sondern er hat auch ein physikalisches Laboratorium eingerichtet, welches demnächst noch vergrössert werden soll: darin arbeiten unter seiner speciellen Aufsicht und Leitung eine ganze Zahl von strebsamen jungen Leuten, die sich zu tüchtigen Physikern ausbilden wollen.

Soviel über Helmholtz's Lebenslauf; über seine wissenschaftliche Bedeutung, namentlich in Bezug auf die Musikwissenschaft, sprechen wir demnächst in einem besonderen Artikel.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Carl Maria von Weber's Briefen an seine t, seine nachmalige Gattin Caroline in Prag.

lem Jahre 1817, von Dresden aus, wo er am 17. Jan. seine llung als königl. sächs. Capellmeister angetreten hatte.)

s ist unter den grossen Tonkünstlern der Vergangenheit ndelssohn keiner, der über die Principien seiner Kunst, ein eigenes Wollen und Wirken darin, eines klaren schrift-

Hermann Helmholtz.

Ausdrucks fähiger gewesen wäre, als Carl Maria von Weber. — e Seite desselben hervorzuheben, ist indessen zunächst nicht weck der Mittheilungen einiger, hier folgender, den Briefen ne Braut entlehnten Aussprüche. Diese sollen und können zu dienen, den Einblick in die allgemeine Charak- t des merkwürdigen Künstlers zu erweitern und damit einen, auch nur geringen Beitrag zu liefern (der sich zu ausserlicher Reichhaltigkeit hätte ausprägen lassen) dafür, dass em echten Künstler Geist und Herz, Kunst- und Welt-

erkenntniss Hand in Hand gehen, und dass dies gerade bei Weber besonders hervortretend der Fall gewesen. — Die Veröffentlichung solcher (später vielleicht auf rein künstlerischem Boden sich bewegenden), Weber's Briefen entnommenen Notizen wird, wenn sie Beifall finden sollte, von mir fortgesetzt werden. Dass diese Briefe in tiefstem Vertrauen und ohne jede Aussicht oder gar Rücksicht auf eine jemalige Veröffentlichung niedergeschrieben wurden, kann ihren Werth nur erhöhen. Zu solchen Mittheilungen daraus, wie den hier gebrachten, bin ich durch Hrn. Freiherrn Hofrath Max Maria von Weber, Weber's Sohn, besonders ermächtigt.

F. W. Jähns.

1) Du wirst immer mehr und mehr fühlen, dass nur der wahrhaft Gute der Klügste ist, so wie es die grösste Klugheit ist, gut zu sein, und dass dieses alles nur wieder aus reinem Willen und aus Vertrauen auf Gott und auf die Kraft, die er uns gegeben, entspringt. — Es gibt keinen, selbst den

besten aller Menschen, der nicht der Nachsicht der Anderen in einzelnen Fällen bedürfte. Aber die Summe des Handelns, darin liegt es. Es giebt sehr schlechte Menschen, die trotz ihrer vollendeten Niederträchtigkeit doch zuweilen in einer Art von gutmüthigem Fieberanfalle irgend etwas Gutes thun können; deshalb aber sind sie um kein Haar besser im Ganzen — und so umgekehrt. (29. Mai.)

2) Jeder Mensch ist der Schöpfer seines eigenen Glückes und meistens klagt er ungerechterweise das Schicksal an. Wer im Stande ist, den Zweck seiner Bestimmung und seines Lebens einzusehen und daher einig mit sich selbst ist, den können die widerlichen, wie die glücklichen Zufälle des Lebens nur zu weiterer Ausbildung und Beruhigung führen. Wenn wir die höchsten Forderungen an uns selbst machen und unsere gegenseitigen Schwächen mit Liebe und entschuldigender Nachsicht ertragen, so wird gewiss die herrlichste innere Beruhigung unser Glück machen, und werden uns alle Stürme des Lebens nichts anhaben können. (9. Juni.)

3) Thue Recht und scheue Niemand — das ist auch mein Wahlspruch. (20. Juni.)

4) Es ist kein kleiner Schritt, den wir zusammen ins Leben thun: da werden jahrelange Gewohnheiten sich anders gestalten, vieles wird angenommen, vieles abgelegt werden müssen. Wer's ehrlich mit dem Wesen meint, dem er sich verbindet und auch mit sich selber, der kann nur ernst und voll gespannter Erwartung in die Zukunft schauen, die ihm in magischem Spiegel hohe Freuden hoffen und mancherlei seltsame unbekannte Lasten auch erwarten heisst. Das Tröstliche dabei ist, dass, je ernster man in diesen Schicksalsspiegel schaut, man um so mehr hoffen kann, desto fröhlicher überrascht zu werden. (23. Juni.)

5) Ja, ja, jeder Mensch ist anders allein und im Strudel der Lebensverhältnisse; in letzterem bewährt sich erst das wahre Gute und die echte Bildung. (23. Juni.)

6) Ja, es ist keine Kleinigkeit, auf meinem Posten zu stehen, wo so viele billige Rücksichten zusammenkommen, und ich doch um keinen Preis dem wahren Vortheil der Kunst zu nahe treten lassen will und werde. (23. Juni.)

7) Sonderbar! Da der Graf*) mir Vertrauen schenkt, da Alles geschieht, was ich will (weil ich nur das Gute will), da die Oper**) sich bei diesen wenigen Kräften schon so hebt und auszeichnet, so sieht man darin schon den Untergang des Schauspiels. Statt dass dies ein Sporn für dasselbe sein sollte, verjammern sie sich ganz unthätig. (27. Juni.)

8) Es giebt gewisse charakterlose und locker lebende Menschen, die gar keinen Begriff von einem ordentlichen unbescholtenen Lebenswandel haben, und in Dem, der einen solchen Ruf besitzt, nur einen feineren Spitzbuben sehen, der sein Spiel verbirgt; ja sie sind elend frech genug, ihr eigenes zügelloses öffentliches Leben für Offenheit und naive natürliche Ungebundenheit auszugeben, sowie die meisten Grobiane von ihrer Grobheit sagen: „Ich bin nun schon so ein grader ehrlicher Kerl!“

9) Ich gehe meinen graden Weg fort und lasse sie alle kläffen, denkend, dass es überall so ist, hoffend, dass es besser werde, und wissend, dass das Gute und die redliche Handlungsweise immer endlich siegreich hervorstrahlen muss. (7. Juli.)

10) Wie Gott will! Er sorgt ja immer väterlich für uns. (7. Juli.)

11) Es giebt nichts Erhebenderes, Beruhigenderes und doch Demuthsvolleres, als das Gefühl des eigenen Willens, gut zu sein und die fühlbaren Fortschritte in diesem Streben. (10. Juli.)

12) Dem Weibe gegenüber hat der Mann kein Geheimniss; der Geliebten gegenüber wird er oft von ihr dazu gezwungen. (10. Juli.)

*) Graf Vitzthum, damal. Intendant des Dresdener Hoftheaters.
**) Die von Weber Anfang d. J. 1817 in Dresden neugegründete Deutsche Oper.

13) Wenn dieses so durchaus gesegnete Jahr*) so g Weiber gedeihen lässt, als es den Anschein vom Wei so will ich noch oft in späteren Jahren bei einem Gläschen ausrufen: „Das war das gute Jahr, wo mein Weibchen g Also jetzt halte dich dazu! Lasse dich zeitigen von der der Wahrheit und Erkenntniss, fülle dich mit dem Th Geduld und Liebe, damit du unter der Kelter des Ehe den hellen, klaren Lebenswein giebst, der verjüngt, stär beglückt! (14. Juli.)

14) Bemühe dich, das Reinste und Beste von den Me zu denken — das ist so wohlthätig. (16. Juli.)

15) Um Mittag gab Schm. (in Dresden) ein grosses ment. Da wurde nach Tische wieder so viel von den V nissen hier gesprochen, so viel Pläne wurden gemacht Wege bezeichnet, die einzuschlagen wären, dass mir tr guten Meinung dieser guten Menschen, die alles auch guten Sachen willen thun, doch diese Wichtigthuerei erbärmlichsten Kleinigkeiten, dieses mir unerträgliche Prot wesen und dieses elende Berücksichtigen und Verleugn Schmiegen und Suchen, — was alles so ganz ausser Handlungsweise, Denkart, ausser meinem Gefühl und Grundsätzen liegt —, dass ich mitten in den Beweis grössten Achtung und Liebe und in dem Bestreben, mein zu gründen, doch beinahe den Entschluss in mir fest liess, ein solches Leben nie zu führen und, in Berlin**) stens, nur allen Künstler-Verdruss allein stehend zu ertra Ich erkenne gewiss alles an und weiss zu schätzen, was Leute thun, und mag es doch nicht ertragen. Ich brauch Stütze als meine Rechtlichkeit, keinen Rückhalt als meine keinen Trost und keine Freude als meine Lina. (27. Ju

10) Es ist wahr, dass in dieser Zeit viel zusammengek ja zum Theil noch beisammen ist — aber ich habe n vorgenommen, so leicht wie möglich über alles wegzusch mich immermehr in meine Ueberzeugung zu hüllen, unbekü ob ich eine Sprosse höher oder tiefer in der Gnade stehe ich nur weiss, dass ich vermöge meines Willens die verdiene. (8. Aug.)

17) Dass die Sonne nach Stürmen heller scheint, ist aber wenn einem der Wind so ins Angesicht pfeift, sc man doch Gesichter, Dass das Bessere durchdringen weiss ich wohl, und harre auch darauf und auf Gottes (15. Au

18) Wollen wir haben, dass die Leute an uns nehmen sollen, so müssen wir denselben auch an ihn weisen. (25. Aug.)

19) [Als Weber das Decret über seine lebenslängliche Anstellung Capellmeister zu Dresden empfangen hatte.] — Obwohl ich a diesem [den Einzelnheiten des Decrets] kaum zweifeln konnte, doch die Gewissheit meine Seele mit Freude erfüllt, und ich in inniger Glut zu dir fliegen können, um an deinem theilnehr Herzen doppelt diese schöne Gewissheit geniessen zu könne kannst es kaum wissen, wie ganz anders sich das Gefühl eines wendet, der für die Existenz und das Wohl eines geliebten We sorgen hat, und welche bange Aengstlichkeit zuweilen i Sorgfalt einflösst, wo er früher mit keckem lachenden allein mit Lust dem Schicksal die freie Stirn bot. Desto fester und rührender aber ist die Freude, die ihm eine richt der Art giebt, die unmittelbar das Leben seiner Lie trifft. Mit voller Lust sehe ich nun erst das Handier Leute um mich her [in der eben einzurichtenden Wohnung], d wird stehen bleiben, was ich jetzt hinsetze. (15. Sept.)

20) Vor dem Publicum in Masse muss man immer A haben. (26. Sept.)

*) 1817, das Jahr von Weber's Verheirathung mit Caroline.
**) In dieser Zeit waren Weber von Berlin aus neue dringend bietungen zur Annahme einer der dortigen königl. Capellmeisterstellen worden. Nach dem Brande des Berliner Schauspielhauses am 29. Ju wurden diese Anträge zurückgezogen.

Tagesgeschichte.

Die „Lohengrin"-Aufführung
in Bologna am 1. November 1871.*)

Bologna, Mitte November.

Die deutschen politischen und Fachblätter haben bereits zum grössten Theile kurze Notizen über die merkwürdige Aufführung des „Lohengrin" am hiesigen Teatro communale gebracht und den Erfolg der Oper — zum grossen Erstaunen der Welt — constatirt.

Wie Sie mir schreiben, fehlt es bisher an einer ausführlichen Besprechung dieses in der That denkwürdigen Ereignisses, und um einerseits diese Lücke auszufüllen, andererseits um einer Art Verpflichtung gegen die bei uns noch immer sehr unterschätzten Italiener und ihre Kunstzustände gerecht zu werden, entschliesse ich mich, Ihrem Wunsche, einen ausführlichen Bericht von mir zu erhalten, zu willfahren. Freilich muss ich Ihnen offen gestehen, dass ich die Feder nur ungern zur Hand nehme; ungern im Allgemeinen, weil ich privatim ein etwas lässiger, und der Oeffentlichkeit gegenüber ein etwas zaghafter Briefschreiber bin, und im Besonderen, weil ich bei der zu besprechenden Aufführung selbst nicht ganz unbetheiligt war.

Vor Allem möchte ich darauf hinweisen, dass eine erste Opernaufführung in Italien ein noch weit bedeutenderes Ereigniss ist, als für welches es bei uns angesehen wird. Schon die äusseren Verhältnisse bedingen dies; in der sehr kurzen Saison, auf die sich der italienische Theaterbesucher das ganze übrige Jahr hindurch freut, hört er nur zwei oder drei Opern; es ist ihm also wichtig zu wissen, ob er den erwarteten Genuss finden wird, oder nicht.

Ueberdies denkt der Italiener, wenn er von Kunst spricht, immer zunächst an die Oper. Musik im absoluten Sinn steht ihm genau ebenso in zweiter Linie, wie sich uns umgekehrt der bessere, reinere Theil der Musik immer als „Concertmusik" begreift, während die Oper uns immer noch eine wenigstens fragliche Abzweigung der musikalischen Kunst bedünkt.

Ja, die italienische Anschauungsweise ist so sehr von der unserigen verschieden, dass der Italiener es kaum zugeben will, dass in einem Streichquartett oder einer Symphonie (dieser Ausdruck, in Italien für Ouverture gebräuchlich, erschwert dem grossen Publicum sehr die Vorstellung von der zu Grunde liegenden Form) irgend eine kunstwürdige Idee zum Ausdruck gebracht werden kann; ein musikalisches Kunstwerk ohne die menschliche Stimme ist ihm schlechterdings undenkbar. Es muss beigefügt werden, dass ein Disput über dieses Thema in Italien sehr schwer ist, da der Italiener über seine Kunst wenig denkt; er fühlt sie. Wie es denn auch jedenfalls charakteristisch erscheint, dass der Italiener für alles Hören im intelligenten Sinne das Wort *sentire* gebraucht.

Damit ist vielleicht schon zum Theil der Zustand der Naivetät bezeichnet, in dem sich Künstler wie Publicum in Italien in Bezug auf Kunstfragen befinden; und gerade diese Naivetät erscheint einerseits als ein sehr glückliches Zeichen wahrer Begabung, andererseits verleiht sie dem Schiedsspruche des italienischen Publicums einen unendlich bedeutenderen Werth.

Man bedenke, dass dem italienischen Publicum alle die musikalischen Factoren, aus denen sich die Wagner'sche Musik herausentwickelt hat, fremd sind; Gluck, Beethoven und Weber sind ihm so gut wie unbekannt; und so musste dem Italiener die Wagner'sche Musik unter die hergebrachte, ja ihm einzig mögliche Kategorie „Opernmusik" fallen, während in Deutschland zur Vermeidung von Missverständnissen Wagner sich stets bemüssigt sieht, gegen diese bei uns mit einem verdächtigen Beigeschmack verbundene Bezeichnung zu protestiren.

Um so merkwürdiger also, dass der Italiener „Lohengrin", als „Oper", ohne alle Umstände, verstanden hat. Und aus der Art und Weise, mit der das Publicum in den ersten fünf Vorstellungen, denen ich beiwohnte, geurtheilt hat, leuchtet denn auch wirkliches Verständniss hervor.

Lassen Sie mich zunächst von dem Verhalten des Künstlerpersonals zu seiner schwierigen Aufgabe sprechen. Die beiden Frauenrollen lasse ich dabei vorderhand ausser Acht, da sie in Händen deutscher Sängerinnen waren. Aber klingt es nicht unglaublich, dass die Träger der übrigen Partien, lauter Stockitaliener, nach vierzehn Tagen Studiums, ihre Rollen vollständig inne hatten und sich nur über das Eine wunderten, wie man diese Musik als unsanglich und schwerverständlich hatte verschreien können. (Was das Erste anlangt, so thut freilich die wunderbare Sprache und dazu eine sehr gelungene Uebersetzung unseres Marchesi, dem dafür unbedingtes Lob gebührt, das Ihre.)

Von dem Fleiss, den die Sänger bei dieser Gelegenheit entwickelten, von der Ausdauer, mit der sie ihrem Studium oblagen, kann man kaum eine Vorstellung geben; es genüge, zu sagen, dass man die ersten drei Wochen täglich von 1—3 Uhr Mittags und von 8–11, ja oft 12 Uhr des Nachts probirte, während in der letzten Woche die Mittagszeit zu Scenenproben verwendet wurde und die um 8 Uhr Abends beginnenden Orchesterproben sich oft bis 2 Uhr Nachts ausdehnten.

Nie stiess man auf Widerspenstigkeit oder übeln Willen; ja wenn nach beendeter Probe, tief in der Nacht, die Präludien des ersten nnd dritten Actes probirt wurden, fiel es keinem der auf der Bühne Beschäftigten ein, wegzugehen; sie blieben da, um zuzuhören!

Die Choristen, die nicht für die Saison, sondern per Vorstellung honorirt werden, studirten zwei Monate lang mit einem unglaublichen Eifer, ohne auch nur einen Kreuzer Gage zu beziehen (sie sind zum grössten Theil ansässige Handwerker); erst nach der ersten Vorstellung bezogen sie à Person ihre drei Franken. Unter solchen Verhältnissen fanden sie noch die Mittel, ihrem Chordirector ein Dankgedicht, auf das Schönste ausgestattet, zu überreichen.

Die Mitglieder des Ballets, die nach dem Wortlaut ihres Contracts nicht verpflichtet waren, Statistendienste in einer Oper ohne Ballet zu versehen, wurden zu dieser für italienische Tänzer unerhörten Dienstleistung herangezogen; sofort ging auch diesen die ungewöhnliche Bedeutung des aufzuführenden Werkes auf, und ohne ein Wort des Widerspruchs fügten sich diese vielgeplagten, schlecht honorirten Leute in das Loos, von 8—12 Uhr Nachts in der Oper zu statiren, um nachher noch ein ganzes Ballet aufzuführen.

Nur durch diesen bewundernswerthen Eifer, der sich bei Allen zeigte, war es möglich, die Oper mit nur neun Theaterproben in Scene gehen zu lassen. Man bedenke noch, wie ungewöhnlich für einen italienischen Chor die Forderung ist, sich an der Handlung selbstthätig zu betheiligen, und wie vortrefflich sie dieser Forderung gerecht wurden, und man wird sich von dem guten Willen und den Talenten einen ungefähren Begriff machen, die bei dieser Gelegenheit zum Vorschein kamen.

Das grösste Verdienst gebührt zweifellos dem Dirigenten der Oper, Angelo Mariani, einem Manne von seltener Begabung und den vortrefflichsten Dirigenteneigenschaften, aber auch grossen persönlichen Vorzügen, die ihn nicht nur zu einer unangezweifelten Autorität, sondern auch zu einer allgemein geliebten Persönlichkeit machen.

Er war es, der die vorhandenen Funken dramatischen Talentes in den Einzelnen wie in den Massen zur hellen Flamme entfachte, der, mit einem merkwürdigen Geschick sofort die Pointen der musikalischen Wirkungen erkennend, dieselben mit der grössten Feinheit und Gewandtheit zum Ausdruck brachte. Dass er die Oper auch musikalisch vielfach ins Italienische übersetzte, möchte ich ihm eher zum Verdienst, als zum Vorwurf anrechnen.

Die Ausstattung war für die Verhältnisse einer Stadt von 100,000 Einwohnern sehr anständig, und darf dabei nicht vergessen werden, dass Costume, Decorationen und Requisiten für

*) Wir entnehmen diesen Bericht der kürzlich ins Leben getretenen Wiener „Allgemeinen Kunst-Zeitung". Geschrieben ist derselbe von Hrn. Ernst Frank in Wien, der bekanntlich als Fachmann zur Theilnahme an der Vorbereitung in Rede stehender Aufführung eingeladen wurde. „Leider", bemerkt hierzu die Redaction unserer Quelle, „verhüllt der verdienstvolle Autor seine eigenen Verdienste um den glücklichen Erfolg des bedeutsamen Experimentes mit dem Mantel der Bescheidenheit, und wir selbst mussten erst durch Briefe aus Fachkreisen in Bologna über die Wichtigkeit derselben aufgeklärt werden." D. Red.

vielleicht 30 Vorstellungen gefertigt wurden, um dann in die Rumpelkammer zu wandern.

Ich wende mich nun zur näheren Beschreibung der Aufführung der Oper, sowie der Aufnahme derselben seitens des Publicums.

Das sehr geräumige, prachtvolle Teatro communale war schon geraume Zeit vor dem Beginn der Vorstellung dicht gefüllt; eine aufgeregte Stimmung liess sich nicht verkennen; man sprach von fremden Notabilitäten, die als unbedingte Anhänger gekommen waren; und wieder Andere, die dem Werk einen Misserfolg, der Kunst aber den Verfall prophezeiten, wenn die neue Richtung Eingang finden würde.

Mariani erschien am Dirigentenpult, und das aus allen Theilen Italiens versammelte Publicum empfing den allgemein beliebtesten und verehrtesten Dirigenten des Landes mit stürmischem Jubel.

Das Vorspiel begann; eine in Italien noch nicht dagewesene Ruhe im Zuschauerraum war die sofortige, gewiss nicht geringe Wirkung dieses merkwürdigen Tonstückes; langsam stieg das Gral-Motiv aus seiner überirdischen Geigenhöhe herab in die realeren Bläserexistenzen, immer wachsend, immer neue Farben spielend, und als endlich das ganze wohltönende Orchester einstimmte, da wollte schon der erste Jubel losdonnern, wurde aber sofort unterdrückt, da man dem Verschwinden des Motivs lauschen wollte, das wieder hinaufschwebt in die Höhen, von wo es gekommen ist.

Da erst, als die letzten Schwingungen des Schlussaccordes verklungen waren, machte sich ein Beifallssturm Luft, der nicht enden wollte, bis Mariani sich anschickte, das Stück zu wiederholen. Am Schlusse derselbe enorme Erfolg. Endlich hob sich der Vorhang. Jubel begrüsste das freundlich schöne Bild, das sich bot.

Die Ansprache des Königs (Signor Galvani), sowie die Anklage Telramund's (Signor Silenzi) wurden vortrefflich vorgetragen. Lassen Sie mich gleich hier dem Heerrufer (Sign. Butti) das unbedingte Lob aussprechen, das er redlich verdient hat. Die Partie wurde unter seinen Händen zu einer Hauptrolle.

Elsa (Frau Bianca Blume) erschien, und als sie die Traumerzählung vollendet, machte sich der bis daher mühsam zurückgehaltene Beifall wieder Luft.

Man ruft zum Kampf; kein Kämpe für die verklagte Unschuld naht sich; athemlose Stille auf der Bühne wie unter den Zuhörern; da fängts an, im Chor sich zu regen:

Ciel! Un Cigno!

Immer Mehrere bestätigen die ersten Ausrufe, alles Volk drängt gegen den Fluss, der Vordergrund wird beinahe leer, nur Elsa und der König sind dageblieben; da — im Glanz des Sonnenlichts erscheint in strahlender Silberpracht der Held, Alles stürzt begeistert vor an die Lampen:

Miracol, miracol inaudito! tönts und jubelts, und die Hörer jauchzen mit, und ein Sturm von Entzücken bricht los; *bis! bis!* „Aber es lässt sich ja nicht wiederholen" — thut nichts, *bis, bis!* Mariani winkt ab, bittet mimisch um Ruhe, *bis, bis!* Man wartet, und wartet eben, bis sich endlich der Jubel ausgetobt hat und die Zuhörer die Unerfüllbarkeit ihres Verlangens einsehen.

Endlich kommt Lohengrin (Sign. Campanini) zum Wort:

Merce, merce, cigno gentil,
Valica amora l' ampio ocean,
Vanne, ritorna nel santo asil,
In cui non penetra lo sguardo uman!
Compito il patto hai con onor!
Addio, addio, cignio canor!

Gerührt fängt der Chor an, seinen Empfindungen Ausdruck zu geben, und kann sich nicht enthalten, gegen den Schluss der wunderbaren Cantilene in ein echt italienisches Crescendo überzugehen; und wieder ein Beifallssturm durchtost das Haus.

Das Gespräch zwischen Elsa und Lohengrin (in merklich lebendigerem Tempo, als an der Wiener Oper vorgetragen) wirkt bezaubernd; und als Lohengrin, seine kühle Göttlichkeit abstreifend, zum warmempfindenden Menschen wird, da fühlt sich der Italiener dem Helden ein gut Stück näher, und nach dem vortrefflich gebrachten:

Elsa, io t'amo!

bricht der Jubel wieder donnernd los, um sich sofort nach der folgenden, wunderbaren Chorstelle zu wiederholen.

Die Vorbereitungen zum Kampf werden getroffen; der Herold erntet nach seiner (in Wien unbegreiflicher Weise gestrichenen) Stelle: „Hört auch, ihr Streiter vor Gericht!" wohlverdienten Applaus, und das Gebet, von so viel schönen, freien Stimmen in dem ausgezeichnet akustischen Theater begeistert gesungen, zündet mächtig!

Man kämpft, Lohengrin siegt, wieder mit dem Chor jubelt die Zuhörerschaft, und nach dem immer mehr steigernden und belebenden Finale fällt unter endlosem Beifall der Vorhang; fünf Mal müssen die Sänger dankend erscheinen, und der Erfolg des Abends ist entschieden.

(Schluss folgt.)

Musikbrief.

Wien.

Gesellschafts- und Philharmonische Concerte — Door'sche Triosoiréen — Hellmesberger's Quartettproduction — Claviervirtuosen, Josef Wieniawski und Sophie Menter — Kammersängerin Regan — Akademischer und Männergesangverein — Wiener Singakademie — Ullman's Künstlerconcerte.

Eine Fülle von Stoff, wie ihn die Wiener Concertsäle seit vielen Jahren zur Adventzeit dem Berichterstatter nicht darboten: der Leser wird daher um eine kleine Geduld gebeten, sollte dieser Musikbrief etwas lang ausfallen.

Wie alljährlich wurde auch heuer das Hauptinteresse der gebildeten Musikfreunde Wiens von unseren grossen Massenaufführungen der Gesellschafts- und Philharmonischen Concerte in Anspruch genommen.

An den Gesellschaftsconcerten fesselte diesmal noch besonders ein äusserer Umstand: die Uebernahme der artistischen Direction durch Anton Rubinstein.

Ein Dirigent lässt sich unseres Erachtens unter zweifachem Gesichtspuncte betrachten: unter dem subjectiven der persönlichen Gebahrung des Ersteren und unter dem objectiven des durch die dirigirten Werke hervorgebrachten Effectes.

Nach ersterer Richtung hat Rubinstein rasch die Bekenner jeglicher musikalischer Parteifarbe für sich zu gewinnen gewusst. Sein nennenswerthester Directionsvorzug beruht in einer künstlerischen Einfachheit, welche alle Affectation ausschliesst. Rubinstein kümmern im Concerte nur die Tonwerke, die er mit ausgeprägtestem rhythmischen Gefühle, dabei aber unerschütterlicher Festigkeit scharf accentuirt. Feind aller offiziellen Ovationen, macht R. dieselben dadurch von vornherein unmöglich, dass er sich lange vor Beginn der Productionen unter die Musiker mischt, bei dem Dirigentenpult erscheint und wieder abtritt, nicht aber, wie andere Dirigenten, erst im letzten Augenblicke dem schon ungeduldig harrenden Publicum — also recht etiquettemässig — sein werthes Ich vor Augen stellt.

Bezüglich Rubinstein's objectiver Directionsbefähigung wird sich das unparteiische Urtheil gleichfalls günstig, aber mit einiger Reserve aussprechen müssen.

Bisher hat Rubinstein in dem Programm der Gesellschaftsconcerte das Princip befolgt, immer eine Symphonie zwischen mehrere grössere oder kleinere Gesangsnummern zu stellen.

Die von R. dirigirten Chöre hinterliessen im Allgemeinen den Eindruck sorgsamen, verständnissvollen Einstudirens, sie gingen, eine einzige Ausnahme abgerechnet*), nicht minder exact als unter Herbeck. Ein individuelles Gepräge hat Rubinstein all diesen Chorausführungen nicht aufgedrückt.

Eine ganz andere Stellung nimmt Rubinstein dem Gesellschafts-Orchester gegenüber ein, wo dieses eine selbständige Wirkung äussern soll. Man kennt hier den Orchesterdirigenten

*) Diese Ausnahme betraf Bach's von Ferd. Hiller für Concertaufführungen bearbeitete Cantate über Luther's „Ein feste Burg" — auf welche wir gleich zu sprechen kommen.

Rubinstein, wenn man den Pianisten kennt. R. sieht das Gesellschafts-Orchester als ein riesiges Clavier an, auf dem er in seiner gewohnten geistvollen, aber nicht ganz von Willkür freien Weise nach Belieben spielen könne. Nun weiss man, wie viel bei R.'s Claviervorträgen von der „Aufgelegtheit" des Künstlers abhängt; wie er heute so schön pietätvoll vorträgt, was er gestern einem Alles überfluthenden Virtuosenfuror opferte — und umgekehrt.

Ganz in der nämlichen Weise, wie das Clavier, „spielt" R. das Orchester. Manche Sätze behandelt er mit der grössten Freiheit und Delicatesse, während er über wichtigere und bedeutendere (Trauermarsch der Eroica!) flott hinweggeht. In der zweiten Hälfte der Symphonien vermag der Virtuose das in ihm stürmende sarmatisch-nationale Feuer nicht mehr zurückzuhalten, er lässt es lustig aufflackern und nimmt nun das rasendste Tempo von der Welt. So geschah es mit Beethoven's „Eroica", so mit Schubert's Cdur-Symphonie.

Rubinstein erachtete für dieselbe, obgleich er in seine von der Tradition sehr abweichenden Intentionen das keineswegs mustergiltig geschulte Gesellschaftsorchester einzuweihen hatte, zwei flüchtige Gesammtproben als ausreichend.

Inwiefern nun bei Beethoven jeder Takt, jede Note ja — um mit Richard Wagner zu sprechen — jede Pause („als selbst Melodie geworden") unendlich wichtiger, als bei dem sich stark in Kleinigkeiten wiederholenden Schubert, war die Verwischung der Details dort vielmehr zu beklagen, als hier.

Die unerhört schnelle Bewegung des Schubert'schen Finales brachte sogar die erfreuliche Wirkung hervor, dass unserem Wiener Publicum die „himmlische Länge" der Symphonie zum ersten Male nicht drückend wurde.

Wir erinnern uns nicht, dass Schubert's grösstes Instrumentalwerk in Wien jemals so enthusiastisch aufgenommen worden wäre. Die diesmalige Aufführung war aber auch, obgleich keineswegs die gefeilteste, so unbestritten die schwungvollste, die wir je gehört: in einem unaufhaltsamen Zuge rauschte Alles vorüber, der „Orchesterspieler" Rubinstein war hier offenbar viel besser aufgelegt, als da er die „Eroica" leitete; obwohl auch diese Leistung voll Geist und Leben, wurde sie doch der Grösse und Tiefe Beethoven's nicht entfernt gerecht. —

Die übrigen in den zwei ersten Gesellschaftsconcerten aufgeführten Nummern waren I. zwei Händel'sche hier noch nicht gehörte „Krönungshymnen" in Anthemform: „Zadak der Priester" und „Deine Hand erstarke", festlich glanzvolle Stücke, im Ganzen aber dem Publicum weniger zugänglich, als dem Fachmusiker, welchen namentlich in dem zweiten Anthem die fast unglaubliche Consequenz in der Festhaltung einer bestimmten Figur, wie auch die merkwürdige Harmonisirung interessiren musste; dann Mendelssohn's allbekannter 114. Psalm, eine Prachtleistung des Singvereins. II. Schumann's „Genovefa"-Ouverture; ein durch seine alterthümelnd-naive Diction uns etwas fremd gegenüberstehendes Weihnachtslied von Calvisius (die Musik reizend volksthümlich, wie es bei diesem alten Meister nicht anders zu erwarten), ein hoch ernst gehaltener vierstimmiger a capella-Gesang („Non nobis Domine") von Jos. Haydn, an welchem — fehlte die Ueberschrift — Jedermann das Autorrecht einem altitalienischen Kirchencomponisten zusprechen müsste, endlich Seb. Bach's für Wien neue Cantate über Luther's Choral „Ein feste Burg". Die Cantate wurde von unserem für die erhabenen Schönheiten der „Passionen", der Hmoll-Messe, des „Magnificat" u. s. w. innigst empfänglichen Publicum ziemlich kalt aufgenommen, zum Theil wegen der schwanken und unsicheren Aufführung, andererseits wohl auch ob des überwuchernden Formalismus der ersten Hälfte. Die Ferd. Hiller'sche Bearbeitung (den von Robert Franz in seinem muthvollen offenen Briefe ausgesprochenen, von uns vollinhaltlich acceptirten reformatorischen Principien grösstentheils eine mattherzige Pruderie entgegensetzend) war nicht dazu angethan, manche uns heute dürftig und leer erscheinende Stelle der Cantate unseren modernen Ohren näher zu bringen. Gleich das Basstenorduett (No. 2) erschien uns als ein solches Tongespenst, wie Rob. Franz manche Accompagnementstelle der Chrysander'schen Händel-Ausgabe nennt. Franz hätte diesem Tongespenst wahrscheinlich mehr Fleisch und Blut eingehaucht, als Ferd. Hiller.

Einen mächtigen, einschlagenden Eindruck bewirkten in der Cantate nur die zwei letzten Chöre, in deren ersterem das uralt protestantische Glaubenslied sich zuerst Bahn bricht, während es im Schlusschor triumphirend im vollen Glanze erscheint. Dieses Sichdurchkämpfen des Reformationsgedankens zu verfolgen, ist höchst interessant, Bach wurde hier nahezu von derselben Idee geleitet, als Mendelssohn in der Reformationssymphonie. Bach muss unserer Meinung nach hier direct auf Mendelssohn zurückgewirkt haben. Diese zwei letzten Chöre wurden noch verhältnissmässig am besten gesungen; von den Solisten stand Niemand auf der Höhe seiner Aufgabe.

(Fortsetzung folgt.)

Kürzere Berichte.

Leipzig. Als das hauptsächlichste Ereignis des 9. und 10. Gewandhausconcertes darf das erste Auftreten der Pianistin Frl. Erika Lie aus Christiania betrachtet werden. In ihr gab sich eine ganz ausnehmend erfreuliche Bekanntschaft, ja wir müssen zugestehen, dass, was glücklichste Vereinigung musikinnigen Gemüthes mit — soweit die vorgetragenen Compositionen: Chopin's Fmoll-Concert, Präludium und Fuge in Amoll, sowie eine auf enthusiastisches Verlangen zugegebene Gavotte in Gmoll von Bach einen Maassstab hierbei zulassen — vollendetstem technischen Rüstzeug anlangt, Frl. Lie in allererste Reihe der jetzigen Pianistinnen rangirt. Wir sind überzeugt, dass diese Dame die glänzendste Virtuosenlaufbahn vor sich hat. Neben dieser ausgezeichneten Pianistin hatte sogar ein zu den Besten seines Faches zählender Künstler, der Musterbariton Stägemann, einen wenn anscheinend auch durch momentane Indisposition verschuldeten schweren Stand. Wir wollen deshalb auch nicht auf einen künstlerischen Rückschritt bei diesem Sänger schliessen und bez. reinerer Intonation und freierer Tonerzeugung mit Zuversicht der nächsten Begegnung mit ihm entgegensehen. Seine Sangesgaben waren, um dies zu erwähnen, die „Heiling"-Arie und Lieder von Brahms („Von ewiger Liebe"), Schumann und Rubinstein („Es blinkt der Thau" [als Zugabe]). Im 10. Concert war es wiederum das Pianoforte, welches für den instrumentalen solistischen Theil einzustehen hatte: Hr. Wallenstein, grossherzogl. hess. Kammervirtuos aus Frankfurt a. M., machte dasselbe tönen. Seine Künstlerschaft bewies sich bei Weitem nicht so bedeutend, wie die des Frl. Lie. Wir hörten von ihm Beethoven's Gdur-Concert, und es bedurfte nicht vollends des zuzweit vorgetragenen, von uns versäumten Rondo von Mendelssohn, um Hrn. Wallenstein in die Reihe so vieler anderer anständiger Spieler, die weder etwas verderben, noch aber auch irgendwie über das landläufige Maass hinausreichen, rubriciren zu können. Der Gesang desselben Abends fand durch Frau Peschka-Leutner solistische Vertretung, sie hatte ihre Wahl auf die Arie „Mag auf Erden nichts bestehen" aus Holstein's „Haideschacht", sowie auf Lieder von Reinecke, Schubert und Schumann gelenkt. — Das Orchester wurde in den in Rede stehenden beiden Concerten mit den Symphonien No. 2 von Beethoven und No. 1 von Jadassohn, der Jubelouverture und „Freischütz"-Ouverture von Weber, sowie dem „Manfred"-Vorspiel von Reinecke ins Feuer geführt. Die schnelle Folge der Weber'schen Ouverturen war wohl einerseits in dem einige Tage früher verlaufenen Geburtstage des Landesvaters zu suchen, andererseits wurde die Vorführung der „Freischütz"-Ouverture officiell durch Angabe der Thatsache, dass vor beinahe 50 Jahren der „Freischütz" zum ersten Mal am hiesigen Ort zu Gehör kam, entschuldigt. Durch Einfügung der Jadassohn'schen Symphonie in das 10. Concert erhielt das Programm, indem es bereits die Namen Reinecke und v. Holstein zeigte, einen auffällig localen Hintergrund. Unser gutbürgerlicher Gemeinsinn hätte mit Vergnügen auf letzteren verzichtet, wenn derselbe anders nicht als mit Jadassohn's Symphoniegebilde herzustellen gewesen wäre, denn vier Sätze hindurch nur mit Brosamen anderer Tonsetzer gespeist zu werden und dabei dem glücklichen Finder und Verwerther oft in Regionen folgen zu müssen, die mit symphonischem Geiste nichts mehr zu thun haben, ist ein Kunstgenuss, dem wir einen

guten Strauss'schen Walzer schliesslich vorziehen. Wir kennen andere Werke, als gerade diese ideenbaare Symphonie, die viel eher die Bevorzugung einer Wiederholung an diesem Orte verdienten, geschweige solcher noch gänzlich unaufgeführter Compositionen zu gedenken, die mit ihrem künstlerischen Gehalte ein derartiges Erzeugniss hundertmal gedeckt hätten. — Das Orchester war in der Wiedergabe der Symphonien, der Jubel-Ouverture und des „Manfred"-Vorspiels in jeder Beziehung des Lobes würdig, in der „Freischütz"-Ouverture, die wir nicht mehr hörten, sollen hingegen zwei störende Versehen mit untergelaufen sein. — —.

Leipzig. Die Direction der Euterpe hatte auch dem Programme ihres 5. Concertes eine besonderes Interesse erregende Orchesternummer eingefügt, die hierorts dem grösseren Publicum kaum mehr als dem Namen nach bekannte R. Schumann'sche Ouverture zur „Braut von Messina". Der Wiedergabe durch das Orchester hörte man, soweit man dies überhaupt bei einem seltener vorgeführten Werke kann, in allen Details die hingebendste Vorbereitung an. Wenn trotzdem diese Ouverture beim Auditorium das gleiche Echo, wie ihre Schwestern zu „Manfred" und „Genovefa" nicht fand, so lag der Grund hierzu einfach in ihrer in sich gekehrteren, weniger glänzend wirkenden Natur. Ebenso trefflich wurde das Hauptwerk des Abends, Beethoven's siegesgewisse „Eroica" zu Gehör gebracht. Die Ausführung war das wirksamste Fragezeichen für den in einem hiesigen Blatt diesem Institut gegebenen Rath, als in seinen Ressort gehörig nur die Symphonien No. 1 und 2 betrachten, die übrigen sieben aber den Gewandhausconcerten zur ausschliesslichen Vorführung überlassen zu wollen, damit gleich von vornherein ein Vergleich der Leistungsfähigkeit beider Institute abgeschnitten würde. Als ob überhaupt — ganz abgesehen von der obigen Begründung — das Gewandhauspublicum allein sich an jenen Meisterwerken zu freuen im Stande sei! Der solistische Theil des Concertes war durch die Altistin des hiesigen Stadttheaters, Frl. Borée, und den Violinisten Concertmeister R. Himmelstoss aus Breslau vertreten. Erstere sang Gluck's Arie „Sehnsuchtsvoll rufe ich dich" (aus „Orpheus") und die Lieder „Als ich weg ging" von F. v. Holstein und „Sonne hat sich müd gelaufen" von Taubert, vermochte jedoch eine aparte Erwärmung ihrer Zuhörer nicht zu ermöglichen. Ein Versehen, das ihr beim Vortrag der Arie passirte und welches eine Unterbrechung des letzteren nach sich zog, ist allerdings ärgerlich genug, um einem Künstler die rechte Freude an weiteren Gaben zu verleiden. Den Dank, den sich Frl. Borée durch die Wahl des einen Liedes verdiente, hob der mit der Sum-sum-Spende bewiesene Ungeschmack wieder auf, obgleich die letztere genug Liebhaber im Publicum zu haben schien. Wir möchten uns hier zur Nutzanwendung für ähnliche Fälle die Bemerkung erlauben, dass es eines Künstlers nicht recht würdig ist, durch entsprechendes Auftreten andere Mitwirkende in den Verdacht der Urheberschaft seines selbstverschuldeten Unglücks zu bringen zu suchen. — Auf den Instrumentalsolisten des Abends hatte ein ähnliches leidiges Vorkommniss, wie das vorerwähnte, nicht deprimirend eingewirkt, die Gründe zu der nirgends recht glückenden Execution des hier nicht unbekannten Mendelssohn'schen Violinconcertes und einer durchweg Grau in Grau sich gebenden, durch nicht einen einzigen frischen Gedanken anreizenden Romanze von B. Scholz sind uns nicht bekannt. Genug, dass wir in Hrn. Himmelstoss den vor einigen Jahren in einer Aufführung der Berlioz'schen Harold-Symphonie gestellten gediegenen Vertreter der Soloviola nicht wieder zu erkennen vermochten, so wenig befriedigten diesmal Intonation und Auffassung. Die Mängel dieses Spieles kamen umsomehr dem Publicum zum Bewusstsein, als gerade das Concert von Mendelssohn ob seiner allgemeinen Bekanntheit am hiesigen Ort die verschiedensten Vergleiche mit anderen Leistungen gestattete.

— —.

Leipzig. Am 17. Dec. veranstaltete Hr. O. Drönewolf im Saale des Gewandhauses ein Concert zu einem wohlthätigen Zwecke, das ausser Declamationen vom Frl. Bland vom hiesigen Stadttheater (Prolog von Fr. Hofmann und „Schön Hedwig" von Hebbel-Schumann) das Pianofortequartett in Es dur von Mozart, Lieder von Schumann („Du bist wie eine Blume"), Mozart („Das Veilchen"), Schubert („Der Neugierige" und „Ungeduld"), das Duett „Schönes Mädchen" aus „Jessonda", die Cis moll-Sonate von Beethoven und Quartette für gemischten Chor von Gade („Die Wasserrose") und Franz („Mailied") bot. Ausser dem Concertgeber betheiligten sich an der Ausführung der Soli Frl. Klauwell, Hr. Joh. Müller aus Lemberg, sowie die HH. Jacobsohn (Violine), Klesse (Viola) und Jimenez (Violoncell), während die Chorlieder unter Mitwirkung der obengenannten Gesangsolisten von mehreren Dilettanten gesungen wurden. Hr. Drönewolf zunächst gab mit der Ausführung der Clavierpartie in dem Mozart'schen Quartett eine vorzügliche, technisch correcte und saubere und in Mozart'schem Geiste stilisirte Leistung. Das Forte hätte man nur hie da zu Gunsten der anderen Instrumente etwas weniger stark aufgetragen wünschen können. Was die Wiedergabe der Cis moll-Sonate betrifft, so kann man bezüglich der Auffassung der ersten beiden Sätze allerdings anderer Meinung sein: wir unsererseits würden derselben noch eine helldunklere Färbung geben und das Allegretto, welches die resignirte Grabesstimmung des ersten Satzes mehr in Fluss bringt und so die Vermittlung zwischen diesem und dem stürmisch erregten letzten Satz bildet, noch weicher, gefühlsschwelgerischer halten; jedenfalls aber zeigte sich Hr. Drönewolf als denkender, intelligenter Interpret. In Betreff des letzten Satzes konnte man seiner Auffassung im Wesentlichen nur beistimmen. Frl. Klauwell und Hr. J. Müller sind schon des Oefteren an dieser Stelle auf das Rühmlichste erwähnt worden; Beide erwarben sich auch diesmal den lebhaftesten Beifall des Publicums; Hr. Müller insbesondere gab auf stürmisches Verlangen noch Schumann's „Ich wandere nicht" zu. Die Quartette für gemischten Chor waren sorgfältig einstudirt; zu besonders gelungener Ausführung kam das zweite. St.

Breslau, 10. Dec. Das anlässlich der Todtenfeier von der Singakademie am 25. Nov. im Musiksaale der k. Universität veranstaltete Concert war nur schwach besucht. Die Hauptnummer des Programms bildete B. Scholz' neues Requiem, welches von dem Chor der Singakademie den Intentionen des Componisten gemäss zu Gehör gebracht wurde. Die Hauptvorzüge des Werkes sind noble Haltung des Ganzen, sinnreiche Declamation des Textes, stimmgemässe Behandlung des vocalen Parts und wirksame Instrumentation. Den übrigen Theil des Concerts füllten kleinere Compositionen und Fragmente von Bach, Händel und Mendelssohn. — Drei Tage später, am 28. Nov., fand das 4. Abonnementconcert des Orchestervereins statt. Die als Claviervirtuosin sowohl, als auch als Bearbeiterin Bach'scher Werke sich günstigen Rufes erfreuende Frau Sara Heinze hatte die Soli des Abends übernommen und für ihre Debuts das Chopin'sche F moll-Concert und das Concertstück in F moll von Weber (in der Henselt'schen Bearbeitung) gewählt. Beide Werke wurden von der Künstlerin in verständnissinniger, technisch makelloser Weise dem Publicum übermittelt, welch letzteres seinerseits die Dame in der ehrenvollsten Weise auszeichnete. Der orchestrale Theil des Concerts bot ausser der den Abend beschliessenden dreisätzigen Ddur-Symphonie von Mozart noch zwei Novitäten: die „Friedensfeier"-Festouverture von Reinecke und eine Ouverture zu Goethe's „Iphigenie" von B. Scholz. Die erstere scheint den Concertdirectionen für diesen Winter ganz unumgehbar zu sein und bedarf bei der öfteren Erwähnung in d. Bl. keine weitere Erläuterung; doch auch über die letztere wollen wir heute nicht endgiltig aburtheilen; nur so viel sei gesagt, dass die Themen frisch erfunden und gut durchgeführt sind und die Handhabung des Orchestersatzes eine sehr gewandte Hand erkennen lässt. Uebrigens wurden sämmtliche Orchesterwerke von der Vereinscapelle trefflich executirt und von dem Publicum beifällig aufgenommen. — Der in unserem vorigen Berichte besprochenen Kammermusikaufführung des gräfl. Hochberg'schen Quartettvereins reihte sich am 5. Dec. die zweite Soirée dieser HH. an. Leider war auch diesmal der Saal des Hôtel de Silésie kaum zur Hälfte gefüllt, so dass sich die damals angedeuteten Uebelstände wiederum ziemlich fühlbar machten. Gleichwohl (?) sind wir diesmal im Stande, die in jenem Bericht

nur vermutheten Vorzüge des Spiels der genannten HH. als wirklich vorhanden zu bezeichnen. Das Ensemble der vier Künstler ist ein ausgezeichnetes, die Auffassung der betreffenden Compositionen verständnissvoll und der Vortrag fein nuancirt und künstlerisch abgerundet. Die diesmal zu Gehör gebrachten Werke waren Streichquartette in Gdur Op. 17 von Haydn, in Amoll Op. 29 von Schubert und in Cdur Op. 59 von Beethoven. Lebhafter Beifall des Auditoriums folgte den einzelnen Nummern des soeben angeführten Programms. — Zum Schluss referiren wir noch kurz über zwei Virtuosenconcerte. Das erste derselben gab am 24. Nov. im Saale des Hôtel de Silésie der Violinist Hr. Stanislaus v. Taborowski vor einem nur kleinen Hörerkreise. Der Concertgeber entfaltete bei seinen Vorträgen (des Mendelssohn'schen Violinconcerts — für manche Violinisten scheint dieses Werk die ganze betr. Concertliteratur zu repräsentiren — der „Othello"-Phantasie von Ernst und einer Romanze von Beethoven) eine sehr achtbare technische Fertigkeit und einen grossen, edlen Ton; die Ausdrucksweise ist elegant und warm, aber von zeitweiligen Uebertreibungen nicht freizusprechen. Das Publicum folgte den Leistungen des Hrn. v. Taborowski mit Interesse und zeigte sich sehr dankbar. Von den übrigen Nummern des ziemlich langen Programms heben wir als die bemerkenswertheste Schumann's „Kreisleriana" hervor, für deren Vorführung der Pianist Hr. Robert Ludwig warmen Beifall erntete. Das zweite der in Rede stehenden Concerte, unter Mitwirkung der Damen Hock, Vetter, Spalke und von Butzki und des bereits genannten Hrn. von Taborowski von der Gesangsprofessorin Frau Wernicke-Bridgeman am 2. Dec. veranstaltet, war sehr zahlreich besucht. Wir können leider auf Einzelnheiten nicht eingehen und müssen uns mit der Bemerkung begnügen, dass besonders die Leistungen der Concertgeberin, sowie die ihrer Schülerin Frau Hock und des Hrn. Taborowski von sehr günstigem Erfolg begleitet waren.

l—p.

Hamburg, 9. Dec. Das Philharmonische Concert-Comité hat sich aufgerafft und im gestrigen 3. Concert drei Novitäten auf einmal gebracht. Wir haben das hauptsächlich wohl Hrn. von Beruuth zu danken, denn im Allgemeinen und bisher war das Comité ultraconservativ. Diese Neuigkeiten waren eine Symphonie von Louis Lee, welcher der 2. der neu erschienenen vier Märsche (Op. 61) von Friedr. Kiel und die 3. Serenade für Streichorchester mit obligatem Violoncell von Volkmann folgten. Lee's Symphonie ist eine höchst achtungswerthe Arbeit; sie beweist, dass der Componist nicht nur vollkommen die Form bemeistert, sondern lässt auch den lange Jahre im Orchester sitzenden Musiker erkennen, der neben seinem feinen Ohre das richtigste Urtheil über Instrumentirung besitzt. Die Symphonie erlangte einen nicht unbedeutenden Beifall, der zum Theil auch auf Rechnung der Persönlichkeit des hier allgemein bekannten Componisten gesetzt werden darf. Uns konnte das Werk nicht recht warm machen, da uns die Erfindung nicht packte. Der uns vorgeführte zweite Marsch von Kiel ist eine reizende Composition, nur ist zu bedauern, dass er an derselben Stelle nach Recapitulation des Marsches endet, an welche sich vorher das Trio anschloss, der Hörer also unwillkürlich stutzt, weil er sich so plötzlich dem Schlusse gegenüber sieht. Wir können diese uns alle vier genauer bekannten Märsche allen Concertdirectionen als Ausfüllnummern angelegentlich empfehlen; gut wird es sein, bei Vorführung mehrerer derselben den letzten (4.) zum Schluss spielen zu lassen, da dieser mehr Abrundung hervorbringt. Volkmann's Composition machte in der recht gelungenen Aufführung einen sehr günstigen Eindruck. Volkmann versteht, wie er dies in seinen zwei früheren Serenaden bereits bewiesen hat, das ausschliessliche Streichorchester ungemein vortheilhaft zu verwenden. Auch die Idee, ein Solovioloncell zu benutzen, ist recht glücklich gelungen, nur scheint uns dieser Solist, der augenscheinlich mit Hilfe des Streichorchesters die Serenade bringt, ein etwas gedankenarmer Schlucker, dem glücklicherweise seine Streichorchesterhilfe aufs Beste unter die Arme greift. Aber auch diese Nummer wird gewiss schnell bei allen Concertinstituten Aufnahme finden, da das Repertoire kleinerer Orchestersätze ein sehr beschränktes ist. Schubert's Hmoll-Symphonie-Torso und Beethoven's Achte folgten diesen besprochenen drei Novitäten, welche sämmtliche Werke eine recht gute und feine Wiedergabe von Seiten des Orchesters fanden.

H.

Lissa. Am 5. Dec. gaben hier die Gebrüder Lüstner aus Breslau ein Concert unter Mitwirkung der Claviervirtuosin Frl. Martha Remmert. Die junge Künstlerin, eine begabte Schülerin Kullak's und Liszt's, spielte die Ballade in Gmoll von Chopin und die Polonaise in Edur von Liszt mit einer ebenso glänzenden wie soliden Technik. Wenn sie den poetischen Gehalt beider Stücke nicht mit gleich plastischer Klarheit und gleicher Gefühlswärme zum Ausdruck zu bringen vermochte, wie sie die technischen Schwierigkeiten mit Leichtigkeit und virtuoser Eleganz überwand, so ist zu erwarten, dass die nöthige geistige Vertiefung eine Frucht ihrer musikalischen Bestrebungen sein wird. — Ungetheilten Beifall fand mit Recht das Quartettspiel der drei Gebrüder Lüstner mit Hrn. Trautmann (2. Violine). Stehen auch nicht alle vier Spieler technisch ganz auf gleicher Höhe mit dem vortrefflichen ersten Violinisten, Hrn. Louis Lüstner, so genügte doch ein Jeder hinsichtlich des correcten Zusammenspiels vollkommen, und vor Allem zeigte die Gesammtwirkung die verständnissvolle Auffassung gebildeter Künstler. Gespielt wurden das Quartett in Es dur von Mendelssohn, die Variationen aus dem Kaiser Franz-Quartett von Haydn, das Adur-Quartett von Schumann, endlich eine sehr interessante Novität: Scherzo ($^5/_8$-Takt) aus dem Gmoll-Quartett von Rubinstein, wonach sich die Künstler erbitten liessen, das Finale des geistsprühenden Werkes noch hinzuzufügen. — Ein Quartett, und zwar wieder ein Gebrüderquartett, aus so tüchtigen Kräften zusammengesetzt und offenbar vom besten Streben beseelt, ist jedenfalls eine beachtenswerthe Erscheinung.

Concertumschau.

Basel. 2. Populaires Concert des Concertvereins: 1. Symphonie von Gade, „Wasserträger"-Ouverture von Cherubini etc. — 5. Abonnementconcert: 2. Suite für Orchester von J. O. Grimm, 3. Ouverture zu „Leonore" von Beethoven, Gesangvorträge des Frl. Kaufmann etc.

Berlin. Musikdirector Bilse's Concerte vom 19. bis 22. Dec.: Ouverturen zu „Leonore" von Beethoven, zu „Nibelungen" von Dorn, „Beethoven"-Ouverture von Lassen, Ouverturen „Meeresstille und glückliche Fahrt" und „Hebriden" von Mendelssohn, zu „Die lustigen Weiber von Windsor" von Nicolai, zu „Wilhelm Tell" von Rossini, zu „Rosamunde" von Schubert, zu „Manfred" von Schumann; Bdur-Symphonie von Schumann, Serenade von C. Hauer, „Les Préludes" und Ungarische Rhapsodie von Liszt, Ballet aus „Rienzi" und „Tannhäuser"-Marsch von R. Wagner, Orchestervariationen von Wuerst. — Am 28. Dec. letzte Soirée der HH. Joachim, de Ahna, Rappoldi und W. Müller: Streichquartette in Gmoll von Haydn, in Dmoll von Schubert und in Cdur von Beethoven.

Bern. 3. Abonnementconcert der Musikgesellschaft: Es dur-Symphonie von Schumann, „Zauberflöten"-Ouverture von Mozart, Gesangvorträge des Frl. Chüden, Violinvorträge des Hrn. J. Walter aus München. — Ein „Grosses Concert" derselben Gesellschaft bald darauf brachte u. A. eine Wiederholung der Schumann'schen Symphonie.

Bielefeld. 3. Abonnementconcert des Musikvereins: Emoll-Suite von F. Lachner, Violinconcert in Amoll, componirt und vorgetragen von J. J. Bott etc.

Brandenburg a. d. H. Concert des Männergesangvereins u. A. mit M. Bruch's „Frithjof" und „Schottlands Thränen".

Breslau. Extraconcert der Theatercapelle am 21. Dec.: C moll-Symphonie von Beethoven etc.

Carlsruhe. 2. Concert des Cäcilienvereins: Trio Op. 70, No. 2 von Beethoven, Violinromanze von E. Spies, Vocalcompositionen von Spohr, Schumann, Mendelssohn, W. Speidel u. A., Claviervorträge des Hrn. W. Speidel aus Stuttgart.

Erfurt. Concert des Musikvereins am 11. Dec.: 1. Symphonie von Schumann, „Euryanthen"-Ouverture von Weber, Claviervorträge des Frl. E. Brandes, Gesangvorträge des Frl. E. Zimmermann. Letztere hat ihren Reiseliedern von Abt nun auch noch „Das blitzende Sternlein" von Kücken zugesellt.

Graz. 1. Mitgliederconcert des Akademischen Gesangvereins: „Wächterlied", Chor mit Orchester von F. Thieriot, „Zigeunerleben" und „Das Glück von Edenhall" von Schumann, „Gruppe aus dem Tartarus" von Schubert, Chöre von P. H. und E. S. Engelsberg.

Innsbruck. 1. Concert des Musikvereins: 1. Symphonie von Beethoven, Ouverture zu „Elise" von Cherubini, Fagottconcert von Weber, Clavierstücke von Chopin (Hr. Arban), Concertarie von Mozart.

Pest. 3. Concert von Hans Richter: „Hebriden"-Ouverture von Mendelssohn, Violoncellconcert von Davidoff (Hr. F. Fischer), Vorspiel zu „Tristan und Isolde" von Wagner, Dmoll-Symphonie von R. Volkmann. — Drei interessante Quartettsoiréen der HH. Hellmesberger sen. und jun., Bachrich und Popper aus Wien: Octett von Mendelssohn, Streichquintett von Schubert, Streichquartette von Volkmann (Emoll), Beethoven (Op. 59, No. 3 und Op. 131) und Schumann (Fdur), Clavierquartett in Adur von Brahms, Chromatische Sonate für Piano und Violine von J. Raff, Suite für dieselben Instrumente von Bachrich, Clavierstücke (Op. 5) von C. Goldmark. — 3. Vereinsconcert des Vereins der Musikfreunde: Dmoll-Symphonie von C. Thern, „Athalia" von Mendelssohn.

Philadelphia. Wenzel Kopta's 1. und 2. Quartettsoirée: Streichquartette von Haydn, Mozart, Beethoven und Cherubini, Clavierquintett von Schumann (Hr. v. Inten aus New-York in der Pianopartie) etc. — 2. Soirée der Musikalischen Akademie: Sonate Op. 47 von Beethoven, Gmoll-Claviertrio von F. v. Holstein, Gesang-, Violin-, Violoncell- und Claviersoli. Ausführende waren die HH. E. Gastel (Gesang), J. Himmelsbach, R. Zeckwer (Piano), W. Kopta (Violine) und R. Hennig (Violoncell).

Stuttgart. 4. Abonnementconcert zum Besten des Wittwen- und Waisenfonds der Mitglieder der k. Hofcapelle und Hofbühne am 25. December: Ouverture zu „Oberon" von Weber, Esdur-Concert für Pianoforte von Mozart (Frl. Johanna Schulz aus Hamburg), Concert für 2 obligate Violinen, obligates Violoncell und Streichorchester von G. F. Händel (mit Schlusscadenz von F. David) [HH. Singer, Wehrle und Krumbholz], „Ave Maria" von F. Schubert, 8. Symphonie von Beethoven etc.

Torgau. Symphonieconcert von F. Gieppner: Amoll-Symphonie von Mendelssohn, Ouverturen zum „Wasserträger" von Cherubini und „Im Hochland" von Gade, Orchestervariationen von R. Wuerst etc.

Triest. Orchesterconcert des Schiller-Vereins: Gmoll-Symphonie von Mozart, „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Beethoven, „Beim Sonnenuntergang" von Gade etc.

Wernigerode. Am 12. Dec. Concert des Gesangvereins für geistliche Musik mit Werken von Mendelssohn (Fragmente aus „Paulus" etc.) und M. Bruch („Jubilate, Amen").

Würzburg. Festproduction der Liedertafel: „Festgesang an die Künstler" von Mendelssohn, „Des Sängers Fluch" von Schumann, „Ave Maria" von Schubert, „Spanisches Liederspiel" von Schumann, Hymnus von Neidhardt.

Zürich. 2. Abonnementconcert der Allgemeinen Musikgesellschaft: „Sakuntala"-Ouverture von C. Goldmark, Dmoll-Symphonie von R. Schumann, Gesangvorträge des Hrn. A. Ruff, Claviervorträge des Hrn. Th. Kirchner. — 3. Kammermusiksoirée: Clavierquintett von J. Brahms, Präludium und Fuge in Gmoll für Violine von Bach, Ddur-Claviertrio von Beethoven.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Ende December wird im Victoria-Theater eine von dem Impresario Lorini geleitete italienische Operngesellschaft einige Vorstellungen geben. Im Walhalla-Volkstheater setzt Frl. von Ferenczy ihr Gastspiel fort. — **Cöln.** Am 25. Dec. traten Hr. Wild vom Hoftheater zu Dresden und Frl. Marie Paumgartner, k. Hofopernsängerin aus München, im Thalia-Theater gastirend zum ersten Male im „Tannhäuser" auf. — **Dresden.** Am 23. Dec. sang Hr. Rebling aus Leipzig im hiesigen Hoftheater den Erik in Wagner's neueinstudirtem „Fliegenden Holländer". — **Leipzig.** Zu nächstem Mai wird die Italienische Oper mit der Artôt aus St. Petersburg zu Vorstellungen im hiesigen Stadttheater erwartet. Unsere beliebte Primadonna Frau Peschka-Leutner hat eine Einladung zum 1. Londoner Philharmonischen Concert erhalten. Sie wird die meiste Zeit ihres contractlichen Urlaubs in England verbringen. — **Magdeburg.** Hr. Schlager, grossherzogl. weimarischer Hofopernsänger, wird am 28. Dec. im hiesigen Stadttheater sein Gastspiel beginnen. — **Nürnberg.** Frl. Wagner vom Hamburger Stadttheater gastirte am 22. Dec. hier als Valentine in den „Hugenotten". — **Stettin.** Das Robinson'sche Künstlerehepaar setzte am 17. u. 19. Dec. sein hiesiges Gastspiel in den Opern „Tannhäuser" und „Rigoletto" mit Erfolg fort. — **Wien.** Am 21. Dec. trat Frau Grobecker zum letzten Mal in den Operetten „Fortunio's Liebeslied" und „Flotte Bursche" auf.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 23. Dec.: „Joseph, lieber Joseph mein" von Sethus Calvisius. „Es ist ein Ros entsprungen" von Reissiger. Am 24. Dec.: „Weihnachtslied" von S. Calvisius: „Es ist ein Ros entsprungen" von C. G. Reissiger. Am 25. Dec.: „Kyrie" und „Gloria" von Hauptmann; Aus „Christus" von Mendelssohn-Bartholdy. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 25. Dec.: „Gloria in excelsis Deo" aus der Gmoll-Messe von M. Hauptmann. Am 26. Dec.: „Vom Himmel hoch, da komm ich her", Chor a capella von Richter. Am 31. Dec.: „Das Jahr ist hingeschwunden", Chor a capella von Ferd. Schulz. St. Jacobikirche am 25. Dec.: „Vom Himmel hoch, da komm ich her", Chor a capella v. Richter. Am 26. Dec.: „Gloria in excelsis Deo" aus der Gmoll-Messe v. M. Hauptmann. Am 31. Dec.: „Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben", Hymne von Mozart; „Das Jahr ist hingeschwunden", Chor a capella von Ferd. Schulz. — **Dresden.** Kreuzkirche am 23. Dec.: „Puer natus in Bethlehem" von Petrus; „Ehre sei Gott in der Höhe", Motette für Männerstimmen von M. Hauptmann. — **Magdeburg.** Domkirche am 3. Dec.: „Bereitet den Weg des Herrn" von Ritter; „Mit Ernst, o Menschenkinder", Choral von Joh. Eccard. Am 10. Dec.: „Lasset uns frohlocken", Graduale von Grell; „Mache dich auf und werde Licht" von Ritter. Am 17. Dec.: Motette („Träufelt, ihr Himmel") und Choral („Komm, o Heiland") von E. Richter. Am 24. Dec.: „Bald wird kommen zu seinem Tempel der Herr" von Wachsmuth; „Hosianna Davids Sohn! Lob sei dem", Tonsatz von T. L. da Vittoria. — **Weimar.** Stadtkirche am 25. Dec.: 1. Theil aus dem Weihnachtsoratorium von J. S. Bach. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 24. Dec.: Messe in C mit Einlagen von Gottfr. Preyer. Am 25. Dec.: Messe in C von Kempter mit Einlagen von M. Haydn; Messe in F mit Einlagen von Herbeck. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 24. Dec.: Messe von Preindl. Am 25. Dec.: Kirchenmusik mit Einlagen von Weiss, Krall und Schubert. Dominicanerkirche am 24. Dec.: Messe in A von Drobisch etc. Am 25. Dec.: Krönungsmesse in C von Mozart. K. k. Universitätskirche am 25. Dec.: Pastoralmesse mit Einlagen von Führer. Messe in C von Diabelli. Italienische Nationalkirche am 25. Dec.: Pastoralmesse in D von Conradin Kreutzer, mit Einlagen von Adolf Simon. Pfarrkirche zu St. Ulrich am 25. Dec.: Messe von Lickl etc. Altlerchenfelder Kirche am 25. Dec.: Pastoralmesse in C von Lickl etc. Erdberger Pfarrkirche am 25. Dec.: Pastoralmesse von Führer; Messe von Schiedermeyer etc. Bei St. Carl auf der Wieden am 25. Dec.: Pastoralmesse von Vogler.

Opernübersicht.

(Vom 17. bis 21. December.)

Leipzig. Stadtth: 17. Jüdin; 20. Meistersinger. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 17. Jüdin; 18. u. 21. Freischütz; 19. Oberon; 20. Macbeth (Taubert). Walhalla-Volksth.: 17. und 21. Troubadour; 18. Figaro's Hochzeit. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 18. Blaubart. — **Bremen.** Stadtth.: 17. Johann von Paris; 20. Joseph in Egypten. — **Breslau.** Lobe-Th.: 17., 18. u. 19. Dorothea (Offenbach). — **Chemnitz.** Stadtth.: 18. Martha. — **Cöln.** Thaliath.: 20. Martha. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 18. Figaro's Hochzeit; 21. Fliegender Holländer. — **Elberfeld.** Stadtth.: 17. Martha; 18. Waffenschmied. — **Frankfurt a. M.**

Stadtth.: 17. Zauberflöte; 19. Maurer und Schlosser. — **Hamburg.** Stadtth.: 17. Regimentstochter; 18. und 21. Fidelio; 19. Nachtwandlerin; 20. Dorothea (Offenbach). — **Hannover.** Königl. Hofth.: 17. Tannhäuser; 19. Figaro's Hochzeit; 21. Zauberflöte. — **Magdeburg.** Stadtth.: 17. Fra Diavolo; 19. Martha; 21. Dinorah. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 17. Jüdin; 20. Fidelio. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 18. Lohengrin. — **Nürnberg.** Stadtth.: 17. Undine. — **Prag.** Deutsch. Landesth: 18. Fidelio; 20. Lustige Weiber von Windsor. Kralovské zemské ceské divadlo: 18. Figarova svatba; 20. Blesk (Halévy). — **Stettin.** Stadtth.: 17. Tannhäuser; 19. Rigoletto. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 17. Nachtwandlerin; 19. Gute Nacht, Herr Pantalon (Grisar). — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 17. Robert der Teufel; 19. Martha. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 17. Fidelio; 18. Zauberflöte; 19. Freischütz; 21. Lucrezia Borgia. Carl-Th.: 17. Prinzessin von Trebisonde; 19. Pariser Leben. — **Würzburg.** 17. Barbier von Sevilla; 19. Jüdin; 21. Troubadour.

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 51. Intervalle und Schwingungsverhältnisse der Töne. Von M. W. Drobisch. — Besprechungen (Clavierwerke von P. Schmidt, H. Scholtz, E. Tomka und Th. Vaas, sowie Orchesterscherzo von C. Goldmark). — Berichte und Notizen.

Cäcilia (Luxemburg). An die geehrten Leser. (Den Redactionswechsel betreffend.) — Lobgesänge, Cantica und kirchliche Hymnen. — Erklärung in Betreff der Zwischenspiele, von L. Heinze. — Literatur (Antiphonarium romanum). — Inhaltsverzeichniss des Jahrganges.

Echo No. 51. Berichte und Notizen. — Beilage: Von der Bewegung der linken Hand in Bezug auf den Violinunterricht. Von P. Japsen. — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 51. Tonkunst und Staat. Eine Skizze von O. Lessmann. — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 52. Besprechung von A. Deprosse, Op. 32. — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Zeitschrift für katholische Kirchenmusik Nr. 12. Ein altes Weihnachtslied. — Ad. Festl. — Besprechungen. — Berichte und Mittheilungen.

Aufgeführte Novitäten.

Bachrich (S.), Suite für Pianoforte und Violine. (Pest, Quartettsoirée von Hellmesberger und Genossen.)

Brahms (J.), Clavierquintett. (Zürich, 3. Kammermusik.)

— — Clavierquartett in A dur. (Pest, Quartettsoirée von Hellmesberger und Genossen.)

Bruch (M.), „Frithjof" und „Schottlands Thränen". (Brandenburg a. d. H., Concert des Männergesangvereins.)

— — „Jubilate, Amen". (Wernigerode, Concert des Gesangvereins.)

Goldmark (C.), „Sakuntala"-Ouverture. (Zürich, 2. Abonnementconcert in der Tonhalle.)

Grimm (J. O.), 2. Orchestersuite. (Basel, 5. Abonnementconcert.)

Holstein (F. v.), Claviertrio in G moll. (Philadelphia, 2. Soirée der Musikalischen Akademie.)

Lassen (E.), „Beethoven"-Ouverture. (Berlin, Concert von Bilse.)

Raff (J.), Chromatische Sonate für Clavier und Violine. (Pest, Quartettsoirée von Hellmesberger und Genossen.)

Rheinberger (J.), Clavierquartett in Es dur. (Florenz, Kammermusik von H. v. Bülow und Genossen.)

Thern (C.), Symphonie in D moll. (Pest, Concert des Vereins der Musikfreunde.)

Thieriot (F.) „Wächterlied", Chor mit Orchester. (Graz, Concert des Akademischen Gesangvereins.)

Volkmann (R.), Symphonie in D moll. (Pest, 3. Concert von Hans Richter.)

Volkmann (R.), Streichquartett in E moll. (Pest, Quartettsoirée von Hellmesberger und Genossen.)

Wagner (R.), Vorspiel zu „Tristan und Isolde". (Pest, 3. Concert von Hans Richter.)

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Das am 20. Dec. in Mannheim zum Besten des Deutschen Wagner-Vereins unter Direction R. Wagner's stattgefundene Concert ist vom besten Erfolg begleitet gewesen. Gleich bei seinem ersten Erscheinen mit stürmischem Jubel begrüsst, leitete der Meister zunächst die Wiedergabe seines Kaiser-Marsches, ausser welchem im ersten Theile noch die Ouverture zur „Zauberflöte" und die 7. Symphonie von Beethoven zur Aufführung kamen. Den zweiten Theil des Concertes bildeten die Vorspiele zu „Lohengrin", den „Meistersingern" und „Tristan und Isolde", sowie die Schlussscene des letztgenannten Dramas. Nähere Mittheilungen werden wir in n. No. unseres Blattes geben.

* Interessante gegensätzliche Besprechungen seitens der Presse hat das 4. Euterpeconcert in Leipzig erfahren, hauptsächlich was das neue Orchesterstück von Svendsen und die Solistinnen angeht. Während das „L. T.", die „L. N." und die „N. Z. f. M." das sich auch in ersterem wieder kundthuende hervorragende Compositionstalent Svendsen's wie billig unumwunden anerkennen, sprechen Hr. Bernsdorf in den „Signalen" von Talentdürre, Oede, Barockerien, Absonderlichkeiten, Aufgeblähtheit, Rohheit und Verzwicktheit und die noch weisere — wir vermeiden den Ausdruck „naseweisere" — „Allgem. Musik. Z." von einem mit aller Virtuosität in der Behandlung des Orchesters zusammen arrangirten Programmstück. (Was Hr. Bernsdorf unter „Schimpfenlassen" versteht, weiss er vielleicht selbst nicht anzugeben; dies nur beian.) Ganz extrem werden von Hrn. Bernsdorf und der „N. Z. f. Musik" die Leistungen des Frl. Hertwig beurtheilt, und in ihren Ansichten über Frl. Klauwell stehen sich die „A. M. Z." (man verzeihe, dass wir dem bez. Referenten überhaupt eine Ansicht zugestehen) und die „N. Z. f. M." und die „Signale" (Hr. Bernsdorf) ziemlich schroff gegenüber. Sieht sich der Letztgenannte bemüssigt, an dem Clavierspiel der gen. Dame kein gutes Haar zu lassen, während die „N. Z. f. M." von „meisterhaft geschulten Fingern" und weiter von „technischer und geistiger Vollendung" schreibt, so spricht Hr. Müller in seiner „A. M. Z." dem Frl. Klauwell jedweden Vorzug ab und straft somit die bezüglichen Auslassungen der „N. Z. f. M." und die „Signale" (Hrn. Bernsdorf) Lügen. Muss man nun allerdings bei dem Leipziger Berichterstatter der „A. M. Z." stets auf Belagsgaben des gröblichsten Dilettantismus gefasst sein, so grenzt jedoch die Bezeichnung des Frl. Klauwell als eine „Anfängerin" einfach an starke Arroganz, deren Sichbreitmachen sogar dem Verleger ber. Zeitung nicht nach Sinn sein dürfte.

* Wagner's „Meistersinger" gingen nach längerer Pause am 20. Dec. auf dem Leipziger Stadttheater wieder in Scene und fanden eine womöglich noch wärmere Aufnahme als früher. Unter den Einzelleistungen war abermals die des Hrn. Gura als Hans Sachs die hervorragendste. — Eben erfahren wir noch, dass dasselbe Werk am 23. Dec. in Riga siegenden Einzug gehalten hat.

* Das Leipziger Stadttheater beging am 23. Dec. den 50. Jahrestag der ersten Aufführung von Weber's „Freischütz" und damit gleichzeitig die 250. Vorführung dieses Werkes an diesem Orte überhaupt.

* Die Direction des Hoftheaters in Wien hat Rubinstein's Oper „Feramors" als nächste Novität in Aussicht genommen.

* Ende November ging Flotow's „Sein Schatten" im Theater Carlo Felice zu Genua zum ersten Mal in Scene.

* Offenbach's „Schöne Helena" wurde unlängst in Rom zum ersten Mal gegeben und von den Römern als zu unmoralisch ausgepfiffen; dasselbe Schicksal theilten Offenbach's „Les Brigands". — Was sagt das deutsche Publicum dazu?

* Dem „Südd. Tel." zufolge hat der Hofopernsänger Nachbaur der Intendanz des Münchener Hofoperntheaters sein Entlassungsgesuch eingereicht. Die Gründe zu diesem Schritt sind in einem selbstverschuldeten schlechten Erfolg mit seiner letzten Wiedergabe des Fra Diavolo zu suchen.

* Therese Hennes, die kleine Wiesbadener Pianistin, wird wieder einmal in öffentlichen Blättern als Reclamemittel für ihres Vaters Unterrichtsbriefe benutzt. Schade um das nach uns gewordenen zuverlässigen Aussagen wirklich auffällige Claviertalent der kleinen Dame!

* Das Wiener Quartett Hellmesberger veranstaltete kürzlich in Pest drei auch durch Aufstellung der Programme sehr beachtenswerthe Quartettsoiréen.

* Hofcapellmeister Eckert in Berlin wird, nach längerem Kranksein, am 1. Januar seine Functionen wieder übernehmen. Es werden dann auch die Proben zu Max Bruch's neuer Oper „Hermione" ihren Anfang finden.

* Der Hofopernsänger Jul. Krause in Berlin beging am 19. Dec. daselbst sein fünfzigjähriges Sängerjubiläum.

Auszeichnungen. Aug. Wilhelmj erhielt jüngst von der k. Akademie zu Stockholm die grosse Medaille „Litteris et Artibus"; der König Carl XV. verlieh diesem Geiger das Ritterkreuz des Wasa-Ordens und eine besonders für ihn geprägte goldene Ehrenmedaille. Wie nett! — Capellmeister Eckert in Berlin ist von Kaiser Wilhelm mit dem Rothen Adler-Orden 4. Classe decorirt worden.

Gestorben. Der als Liedercomponist und als Gründer und Leiter des Cäcilienvereins in Copenhagen bekannte Professor Henrik Rung ist dieser Tage gestorben.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen:

Rob. Volkmann, 3. Serenade für Streichorchester, Op. 69.
M. Weyermann, Streichquartett in Dmoll, Op. 17.
Eugen Eisenstein, Die Reinheit des Claviervortrages.
F. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.

Briefkasten. *R. Sch.* in *M.* Die betr. Originalverleger sind B. Schott's Söhne in Mainz. — *F. E.* in *Q.* Wenn wir uns auch auf Ihre persönliche Bekanntschaft wirklich freuen, so möchten wir uns dabei doch nicht als competente Richter nach bew. Seite hin aufwerfen. — *B. L.* in *B.* Sehr verbunden für die gütigen Zeilen, getrauten wir uns doch in der Befürchtung irgendwelcher Benachtheiligung Ihrer Pläne nicht den erlaubten theilweisen Gebrauch von denselben zu machen. — *N. R.* in *R.* Angenommen.

Anzeigen.

Soeben erschien in meinem Verlage:

Nordische Ouverture
für Orchester
[1.] von
Aug. Winding.
Op. 7.

Partitur	1	Thlr.	10 Ngr.
Orchesterstimmen	3	„	7½ „
Clavierauszug zu vier Händen	1	„	— „

Aug. Cranz in Hamburg.

[2.] **Concerte**
von
Dr. Hans von Bülow.
Erste und zweite Woche
Januar 8., 13., 18. Wien, 9., 11. Pest, 15. Pressburg, 20. Prag, 22. Berlin, 23. Leipzig.

[3.] Soeben erschienen:
Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Preis 1 Thlr.
Richard Wagner, Bericht an den Deutschen Wagner-Verein über die Umstände und Schicksale, welche die Aufführung des Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen" begleiteten. Preis 6 Ngr.
E. W. Fritzsch in Leipzig.

[4.] **Friedr. Krätzschmer Nachf., Leipzig.**
Lithographische Anstalt. Steindruckerei. Notendruckerei.

Im Verlage von A. H. PAYNE in Leipzig ist erschienen:
Die Geschichte des Claviers
[5f.] **vom Ursprung**
bis zu den modernsten Formen dieses Instruments.
Von
Dr. Oscar Paul.
Mit circa 50 in den Text gedruckten Illustrationen.
Preis 2 Thlr. 15 Sgr.
Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes, auch von A. H. PAYNE in Leipzig direct gegen Einsendung des Betrags in Geld oder Briefmarken, worauf die Zusendung sofort per Postpacket franco erfolgt.
Adressen beliebe man recht deutlich aufzugeben.

[6.] In meinem Verlag erschienen:
Compositionen f. Männerchor.
Gurlitt, C., Op. 49. Der Jäger Heimkehr.
Für Männerchor mit Orchester.
Clavierauszug. 25 Sgr.
Chorstimmen à 2½ „
Orchesterstimmen in Abschrift
Wüllner, Fr., Op. 15. Heinrich der Finkler.
Cantate für Männerchor, Baritonsolo und Orchester.
Partitur 5 Thlr. netto.
Orchesterstimmen in Abschrift.
Clavierauszug 1 Thlr. 15 Sgr. netto.
Chorstimmen . . . à 6 „ netto.
Aug. Cranz in Hamburg.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Hierzu als Beilage eine Verlagsanzeige der **J. G. Cotta**'schen Buchhandlung in Stuttgart.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 5. Januar 1872.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ
für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 2.

Inhalt: Eine Mittheilung an die deutschen Wagner-Vereine. Von R. Wagner. — Schatzgräberversuche eines Musikers auf dem Felde der Philosophie. Von Dr. Carl Fuchs. (Fortsetzung.) — Kritik: Werke von J. S. Svendsen und C. H. Döring. — Tagesgeschichte: Die „Lohengrin"-Aufführung in Bologna am 1. Nov. 1871. (Schluss.) — Musikbrief aus Wien. (Fortsetzung.) — Kürzere Berichte. — Concertumschau. — Engagements und Gastspiele. — Kirchenmusik. — Opernübersicht. — Aufgeführte Novitäten. — Journalschau. — Vermischte Mittheilungen nd Notizen. — Briefkasten. — Anzeigen.

Eine Mittheilung an die deutschen Wagner-Vereine.

Als ich im vergangenen Frühjahre mit einer Flugschrift meine Absicht ankündigte, das Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen" in der dort näher bezeichneten Weise zur vollständigen Aufführung zu bringen, verband ich hiermit im Allgemeinen an die (wie hier anzunehmen war) vermögenderen Freunde meiner Kunst die Aufforderung, ihre Geneigtheit zur Unterstützung meines Unternehmens mir kundgeben zu wollen. Zeigte sich hierfür bei besonders vertrauten Gönnern sofort eine Hoffnung erweckende Bereitwilligkeit, so lag es doch zunächst noch fern, ihrer Wirksamkeit die Organisation einer gesellschaftlichen Thätigkeit zu geben: der Einfluss meiner Freunde bestand lediglich in der Benutzung einer ausgebreiteten Bekanntschaft mit Gleichgesinnten. Die Vorschläge, welche von ihnen für eine Organisation ihrer Vereinigung ausgehen konnten, fanden an meinem anfänglich festgehaltenen Wunsche, unser Unternehmen von der eigentlichen Öffentlichkeit unberührt zu lassen, eine Erschwerung, welcher ich dann wenigstens in so weit abzuhelfen suchte, als ich einen ausgezeichneten Freund, Herrn Hoftheater-Intendanten Baron von Loën in Weimar, da er zur Übernehmung der hieraus ihm erwachsenden Beschwerde sich aufopferungsvoll bereitwillig erklärte, in weiteren Kreisen als Denjenigen bezeichnete, an welchen fernere Anmeldungen, sowie Nachfragen um Auskunft, zu richten seien. Auf diesem Wege eines blossen Privatverkehres mit den Freunden meiner Unternehmung, gelangten wir bereits so weit, dass ich mich zum wirklichen Angriffe derselben durch Bestellung des Baues des von mir gewünschten provisorischen Theaters ermuthigt sehen durfte.

Sehr bald meldete sich die mir nöthige Theilnahme des deutschen Publikums aber auch auf einem von ihm selbst eingeschlagenen Wege, durch die Begründung von Vereinen in verschiedenen Städten. Einer kleinen Anzahl, bis dahin persönlich mir gänzlich unbekannter, besonders energischer Freunde meiner Kunst gelang es zuerst, in Mannheim einen solchen Verein in das Leben zu rufen, und diesem, nicht ohne günstigen Erfolg, die Tendenz einzuprägen, nach welcher auch der unbemitteltere Theil des mir geneigten Publikums an dem Zustandebringen der Unternehmung, sowie an dem Erfolge derselben durch die Ermöglichung des Vortheiles, den Aufführungen des Bühnenfestspieles anwohnen zu können, sich betheiligen dürfen sollte. Diese doppelte Tendenz wurde sofort von einigen, meiner Kunst besonders geneigten Freunden in Wien ebenfalls ergriffen, und in dem ergiebigen Sinne, welcher der grossen und reichen Bevölkerung dieser Hauptstadt entsprechen sollte, von den energischen Gründern des dortigen Vereines praktisch ausgebildet. Seitdem die nun eingetretene hierfür günstige Wintersaison auch meinen Berliner Freunden es gestattete, sich zu einem wohlgegliederten Vereine zu konstituiren, und in gleicher Weise in verschiedenen anderen Städten diesen Beispielen bereits beigetreten worden ist, hielt es der Vorstand des ältesten Vereines, des Mannheimer, für an der Zeit, eine zweckmässige Verbindung sämmtlicher Vereine zu einem allgemeinen deutschen Vereine, welchem dann auch erst noch zu begründende neue Zweig-Vereine sich

anschliessen sollten, in Anregung und Vorschlag zu bringen.

Konnte ich mich bisher nur dankbar erwartungsvoll zu vereinzelten Bemühungen für mein Unternehmen verhalten, so sehe ich mich durch die zuletzt berührte Wendung und die hiermit eingeschlagene Richtung nun aber bestimmt, den Freunden, welche bisher gänzlich aus eigener Anregung handelten, meine Hand, so weit diese hierbei hilfreich sein kann, zu reichen. Ja, ich muss es für meine Pflicht halten, indem ich ihnen meinen Rath zur Mithilfe anbiete, in einem gewissen Sinne mich an ihre Spitze zu stellen, um ihren Bemühungen so den Vereinigungspunkt zu geben, der unter dem Widerstreite der Verhältnisse und Ansichten vielleicht nicht ohne Schwierigkeit zu finden sein dürfte.

An einen „deutschen Wagner-Verein", dessen Benennung ich, so anmaassend diess erscheinen dürfte, ihrer Kürze und Prägnanz wegen auch für meine Mittheilungen an ihn in Gebrauch nehme, durfte ich mich kürzlich bereits mit einem, die Schicksale meines Werkes selbst betreffenden, Berichte wenden, da ich in ihm die Gesammtheit, deren Unterstützung ich nicht nur im praktischen, sondern namentlich auch im idealen Sinne bedarf, begrüssen konnte. Berührte ich in diesem Berichte fast nur die ideale Seite meiner Beziehungen zu ihm, so erwähle ich nun den hiermit eingeschlagenen Weg, um mich im praktischen Sinne mit ihm zu verständigen, und setze mir dem gemäss vor, in dem vorliegenden „Musikalischen Wochenblatt" fortan, so lange diess nöthig sein wird, in dem gleichen Sinne dem Vereine meine Mittheilungen zu machen.

Spreche ich hier von praktischen Interessen, so versteht es sich allerdings wohl wiederum von selbst, dass meine Betheiligung an diesen durch Rathertheilung sich nie in eine Sphäre verlieren kann, in welcher sie nicht stets sich nur mit dem idealen Interesse der ganzen Unternehmung genau berührten. Stets nur in diesem Sinne mich vernehmen lassen, somit zu einem „deutschen Wagner-Vereine" überhaupt nur reden zu dürfen, diess ist die unermessliche, unser ganzes Unternehmen in jedem Sinne einzig ermöglichende Wohlthat, deren ich durch einen erhabenen Freund meiner Kunst theilhaftig geworden bin. Ihm und Seiner treu ausdauernden Huld verdankt sich der Künstler und das Werk, das dieser nun aus der gnadenreichen Hand, deren Eigen es ist, zurückempfängt, um es der Nation als von ihr sich anzueignendes Geschenk anzubieten. Somit hat meine Rathertheilung sich einzig darauf zu beziehen, in welcher Weise diese Aneignung sich zu vollziehen habe, um im Sinne des Spenders zum Empfange eines wahrhaft edlen Geschenkes zu verhelfen. —

So erkläre ich denn zunächst, dass ich zur Gründung eines „deutschen Wagner-Vereines" nicht meinerseits aufgefordert habe, noch auch jetzt auffordere, sondern dass ich, indem ich zu ihm spreche, ihn als aus sich hervorgegangen und mich nun befragend annel In diesem Sinne fühle ich demnach weder den B noch die Verpflichtung, dem charakteristischesten Tl seiner Thätigkeit, welcher sich eben auf die bringung der nöthigen materiellen Mittel bez meine berathende Aufmerksamkeit zuzuwenden; v aber glaube ich darüber wachen zu müssen, dass jener Hauptwirksamkeit des Vereines die ideale denz sich nicht aus den Augen verliere. Da wir zuhalten haben, dass die zu ermöglichenden Fes führungen keine Leistungen gegen Bezahlung sollen, ersah ich von Anfang eine Schwierigkeit d wie dieser bevorzugende Charakter bei dem Umsta dass die Aufführungen selbst doch nur durch reichl Geldbeiträge Einzelner ermöglicht werden könnten, formell genau durchzuführen sei. Ich gerieth d auf den Gedanken, die vermögenderen Freunde me Kunst zur Übernahme eines Patronates me Unternehmung einzuladen; die Ehrenrechte eines trones, sowie vor Allem auch ein Zuschauerplatz alle Aufführungen, sollten Demjenigen zugesichert welcher durch den Beitrag des tausendsten Theiles Gesammtkosten der Unternehmung sich hierfür mel Zugleich aber machte ich meinen Freunden beka dass ich ausser den hiermit belegten tausend Zuscha plätzen mindestens noch fünfhundert zu gänzlich fi Vergebung an Unbemittelte frei hielte. Für mich stand nun die Schwierigkeit, in gerechter Weise jenigen zu ermitteln, denen diese Freiplätze zur fügung zu stellen wären, und hierfür kam mir Bildung von Vereinen höchst erwünscht entge Mochte beim ersten Anblicke es keine bedeut Aussicht auf die Ergiebigkeit dieser Vereine gewäh dass die Aufnahme in ihnen durch einen verhält mässig sehr geringen Beitrag zu erreichen war, dürfte doch gerade in diesem unbemittelteren Theile Vereinsmitglieder am erkennbarsten derjenige T des deutschen Publikums sich uns bekannt mac welcher im Betreff der Freiplätze die gerechteste rücksichtigung ansprechen kann. Es muss mir d sehr am Herzen liegen, diese Vereine möglichst das gesammte deutsche Vaterland sich erstrecken sehen, um auf diese Weise, frei von allem Lokalwe den Gesammtbestand derjenigen Freunde meiner K zu ermitteln, welchen durch die Grossmuth der mögenderen Patrone der Unternehmung auf die Wege die Anwohnung der Aufführungen ermögl werden soll.

Schon aus diesem praktischen Grunde, de ideale Seite gewiss nicht verkannt werden wird, ich den Zusammentritt aller Lokalvereine zu einem gemeinen deutschen Vereine auf das Angelegentlic wünschen. Denn es handelt sich darum, in ei Ausschusse der sämmtlichen Vereine mir diejenige sellschaftliche Behörde darzustellen, welche ich als eigentlichen Patron der ganzen Unternehmung zu grüssen hätte. Seiner Weisheit würde es anheir geben sein, nicht nur eine gerechte Vertheilung

e zu ermitteln, sondern auch alle die wider-
enden Wünsche der Patrone selbst im Betreff des
is' der Anwohnung der Aufführungen befriedigend
gleichen, nach welcher Seite hin ich den Patro-
rein völlig als seinen eigenen Herren und Fest-
ner zu betrachten habe.
Während hierüber Alles zukünftigen näheren Be-
ungen vorbehalten bleibe, muss ich jedoch sofort
i n e n Hauptpunkt zur allereingehendsten Beach-
empfehlen, welcher unserer Unternehmung ihren vor-
ehsten Charakter zu wahren geeignet ist. Ich
zuvor: die zu erwartenden Festaufführungen
en von der Eigenschaft einer Leistung gegen Be-
ng vollkommen frei erhalten werden. Wie schwie-
i unserer Zeit es hält, den mit dieser Forderung
ndenen Gedanken rein zu erfassen, zeigt sich in
iederholt auftauchenden irrigen Ansichten, welche
r Gestalt von Einwürfen und Vorschlägen sich
undgeben. Muss es mich doch fast dünken, als
lbst die Wahl des Festortes nur noch von We-
begriffen worden sei, obwohl ich ernstlich und
ch genug ausgesprochen zu haben glaube, welche
gungsgründe bei dieser Wahl mich leiteten und
nmten. Als ein ermuthigendes Zeichen der Theil-
e, welche das von mir angekündigte Unterneh-
bereits gefunden, durften mir allerdings die an
gerichteten Einladungen der Magistrate meh-
bedeutender Badestädte gelten, welche ihre vor-
he Eigenschaft eines ausserordentlich lebhaften
denbesuches im Sommer, sowie einer dieser
ienz entsprechenden Einrichtung zur Aufnahme
Gästen mir rühmend anempfehlen konnten.
gerade die allermeisten dieser Besucher von den
ihrungen unseres Festtheaters gänzlich ausge-
ssen bleiben, und somit den h i e r f ü r Zusammen-
ienden nur Hindernisse im Betreff ihres gast-
i Unterkommens entstehen müssten, war bei diesen
dungen nicht in Betracht gefallen. Dass fernerhin
reie Zusammentritt derjenigen energischen Freunde
er Kunst, welche durch ihre Geldopfer einzig
e s ermöglichen wollen, mein Werk ganz nach
em Sinne sich vorgeführt zu sehen, so gröblich
erstanden werden kann, dass man ihn mit einer
ziation zum Betriebe eines chancengebenden Ge-
tes verwechselt, musste mir aus den an mich
hteten sonderbaren Ermuthigungen erhellen, mit
i mir die Annahme, bald würden die Patronat-
ne mit „Agio" gekauft werden, eröffnet wurde.
Mögen diese Andeutungen genügen, um meine
nde auf eine eigenthümliche Gefahr aufmerksam zu
en, für deren Abwehr ich auf ihre energische
e rechnen können muss. Überlasse ich einerseits
verschiedenen Lokalvereinen die Aufbringung der
nöthigen materiellen Mittel gänzlich nach ihrem
essen, und verbleibe ich in diesem Bezuge in der
einzig geziemenden ruhigen Erwartung ihrer Erfolge,
uss ich andererseits ihnen auf das Bestimmteste
ren, dass ich diese Erfolge nur als das Ergebniss
einer ernstlichen Theilnahme an meinem Schaffen und
Wirken entgegennehmen kann. Von einem richtigen
und scharfen Blicke nach dieser Seite hin sich leiten
zu lassen, möge die wichtigste Obliegenheit der Vor-
stände der einzelnen Vereine sein, und möge daher
keine Rücksicht auf augenblickliche bestechende Resultate
sie verleiten, das Patronat an Solche zu ertheilen,
welche selbst von einem uns entgegenstehenden Inter-
esse patronisirt werden. Ich würde demnach gern
einem Gesammtausschusse aller Vereine, wie ich ihn
zuvor bereits als den eigentlichen Patron der ganzen
Unternehmung bezeichnete, die Befugniss zuertheilt
wissen, über das oberste Prinzip der Reinerhaltung
dieses Unternehmens in dem Sinne zu wachen, dass
er zur geeigneten Zeit durch eine Prüfung der Patro-
natzeichnungen sich davon überzeuge, ob wir wirk-
lich in dem uns einzig gedeihlichen Geleise geblieben
seien. —

Nachdem mich die anmuthende Stadt B a y r e u t h
auf das Freundlichste für mein Unternehmen begrüsst
und im gastlichsten Sinne für unser Theater aufge-
nommen hat, durfte ich im hilfreichen Vereine treu
ergebener sachverständiger Freunde den provisorischen
Festbau selbst in Auftrag geben, so dass die Grund-
steinlegung desselben, welches künftigen Herbst bereits
unter Dach gebracht sein soll, im nächsten Mai aus-
zuführen sein wird. Es wäre schön, wenn bis dahin
der Gedanke eines „allgemeinen deutschen Wagner-
Vereines" so weit zur That geworden wäre, dass ich
die Vorstände desselben um diese Zeit nach Bayreuth
einladen könnte, um dort, neben den meiner Ansicht
nach sehr nöthig gewordenen Berathungen, mit mir
dieses Vorfest zu begehen, dessen Sinn so Viele noch
unverständlich, wunderlich, ja wohl verspottenswerth
dünken muss, dessen Bedeutung aber, wie sie schon
jetzt von meinen hilfreichen Freunden innig erkannt
wird, Allen erkennbar sein soll, wenn das Entworfene
als That vor sie hintritt.

Luzern, 25. Dezember 1871.

R i c h a r d W a g n e r.

Schatzgräberversuche eines Musikers auf dem Felde der Philosophie.

Von **Dr. Carl Fuchs.**

(Fortsetzung.)

Doch den allgewaltgen Harmonieen,
Wenn sie voll zur Seele dringen,
Mag der Mensch sich nicht entringen —

mit diesen Worten tritt der Dichter auf den Stand-
punct des Musik-H ö r e r s. Ist der Uebergang ein
Sprung? Oder ist es vielmehr so zu verstehen, dass
auch schon der Hörer es zu scheuen hätte, durch den
Componisten zur Klarheit erhoben zu sehen, was in

ihm, dem Hörer schlummerte? Schwerlich, der Wahrheit nach. Dennoch muss man, für dieses Gedicht, die Frage bejahen, denn „der Mensch" des zweiten Verses ist mit dem, dessen Gefühl der erste ausspricht, offenbar, wenn auch am Ende nur sozusagen redactionell, identisch. Es ist nämlich hinzuzufügen, dass aus den Worten des ersten Verses zwar schon nicht mehr der normale Mensch, der Empfänger des Kunstwerkes, sondern bereits der potenzirte Mensch, der Künstler, dieser aber freiwillig als Hörer gleichsam verkleidet, spricht. Denn offenbar hat Shakespeare, selbst ein so hoher Spender von Kunstwerken, seine allereigenste Empfindung ausgesprochen, für deren Verständlichkeit er nur eben darauf zu rechnen hatte, dass die Fähigkeiten von Seinesgleichen von denen des Durchschnittsmenschen, sofern er überhaupt einmal idealfähig geworden, zwar dem Grade, aber glücklicher Weise nicht der Art nach verschieden sind, und wie für den Fürsten im Verhältniss zum Unterthan, so auch für den Spender im Verhältniss zum Empfänger der künstlerischen Gabe das Wort zu gelten hat: „Erinnere dich, ein Mensch zu sein." Das „Wir" im ersten Verse ist also eigentlich zwar ein *pluralis majestaticus*, aber der den Hörer, den normalen „Menschen" (im zweiten Verse), des eigenen Menschseins eingedenk, huldvoll zu sich heraufzieht und ihn neben sich stellt, leutselig selber in eines Hörers Gewand gehüllt, dass der es nicht merke. Diese freundliche Täuschung hervorzurufen, dient also der unvermerkte Uebergang vom idealen künstlerischen Privatbesitz zur Musik als Kunstgenuss, der in Prosa (das erste Glied als bereits erörtert weggelassen) lauten würde: „Der Tonkunst ertheilen wir ohne Weigerung, fraglos ihrem Zauber uns hingebend, den Vorzug, unseren angeborenen oder erworbenen metaphysischen Besitz in reale, obzwar verklärte Erscheinung umzuwandeln"; und von dem Unterschiede zwischen Componist und Hörer „schweigt des Sängers — Höflichkeit". Durfte sie das? So wäre mithin nunmehr die Frage zu stellen. Auf dem Grunde der nur dem Grade nach verschieden, aber thatsächlich allgemein ertheilten Fähigkeit, irgendwie mit der unsichtbaren Ordnung der Dinge, mit dem Weltgeheimniss zu verkehren: Ja. Denn diese Verschiedenheit der Begabung hat keine anderen Folgen, — freilich eine gute und dem Sinne des Erfinders gerechte Ausführung der der Reproduction anheimgestellten Werke vorausgesetzt — als dass, was für den Componisten das Letzte ist, nämlich (wie ich zu behaupten wage) die Composition, für den Hörer das Erste wird und dazu dient, ihn in nur umgekehrter Richtung gleichfalls den Gang zwischen Erscheinung und Wesen, wenn auch wohl mit quantitativ abgeschwächtem Erfolge, durchmachen zu lassen: was im Erfinder Conception, also das Erste war, und diesseits der Hörbarkeit lag, wird im Hörer bleibender Einfluss des Kunstwerkes über die Dauer seiner Hörbarkeit weit hinaus, also das Letzte. Bändigte der Künstler in diese anschaulichen Formen hinein die Gewalt und Gluth seines Gemüthes, so wird die Kraft und Wärme des empfangenden Gemüthes durch die Musik erst wachgerufen (wie denn Beethoven meinte, sie solle den Menschen „Feuer aus dem Geiste schlagen"); ist das klingende Werk die gegenwärtige Verklärung eines in der Vergangenheit vom Erfinder leidenschaftlich Empfundenen, so lehrt es den Empfänger in der nämlichen Richtung und gleichem Reichthum der Leidenschaft sich selber kennen, es fällt ein Strahl „in seines Herzens Nacht" und hinaus auf seiner Zukunft dunkle Wege, auf welchen es ihn lehrt und übt (wofern der Eindruck nur, was freilich gar zu selten ist, voll und klar und lebendig hatte werden können), seiner selbst als Kenner, Herr zu werden. Der Dichter hatte sein Erlebtes in die Welt des schönen Scheins erhoben, so lehrt er uns zu erkennen, dass diese Welt — denn sonst wäre ihm doch wohl jenes nicht möglich gewesen — Schein sei, wenn auch selten ein schöner, mit all ihrem Leid und Lust — Gewinns genug, wer ihn zu fassen weiss.

Man vergleiche für diese Ansicht ein Wort Luther's, der Musik bekanntlich innig liebte, wenn er es auch nicht besser auszudrücken wusste, als in dem ***Musica est altera theologia*** (wobei ich wenigstens, wenn von der Theologie zur Musik, fürchten würde, aus dem Regen in die Traufe zu kommen) — er sagt: „Die Musik ist neben dem Worte Gottes [natürlich] eine Gebieterin und Regiererin der Affecte, von denen die Menschen mit Gewalt dahingerissen werden". Und eines von C. M. v. Weber: „Des wahren Meisters Sache ist es, hochwaltend über seine wie über andere Gefühle zu herrschen, und das Gefühl, das er aufstellt, festzuhalten, und sich selbst blos mit den Farben und Nuancen wiederzugeben, die sogleich ein vollendetes Bild in der Seele des Zuhörers schaffen." („Das Gefühl, das er — aufstellt" (!) ist so recht ächt musikantisch gesprochen, gerade daran und an der ganzen Unbeholfenheit des Ausdrucks glaube ich zu sehen, wie ernst es ihm damit war und wie sehr er genau aus dem Fache heraus sprechen wollte). Ob er wohl absichtlich nicht geschrieben hat „und über Anderer Gefühle" (*genit. plural.*) in dem stillen Bewusstsein der auch kosmischen Bedeutung der Tonkunst?

Der Zustand aber des Hörers, während die tonkünstlerische Mittheilung klingend auf ihn einwirkt, oder gleich darnach, im Anschluss an das Gehörte, also das Werden, gleichsam Concresciren des bleibenden Eindruckes, welchen er (falls die Ausführung nur fähig war, Eindruck zu machen oder nicht gar der Componist gesündigt oder gefaselt hatte) als bleibenden mitnimmt, um unter seinem ethischen Einflusse zu stehen, dieser Zustand wird derselbe oder analog sein mit dem des Componisten zwischen der Conception und dem Entschluss zu schreiben oder wann er beim Schreiben sich nicht rein ausführend verhält, nämlich der Zustand jenes „wachen Traumes", von welchem unser Dichter sprach und auf welchen wir nunmehr zurückzukommen haben. Von diesem Zustand redend, wird es also (nur

n *mutatis mutandis*) dasselbe sein, ob wir den Comisten oder den Hörer meinen, wenigstens so lange Frage blos psychologisch behandelt wird. Und da d sich denn bald zeigen, dass diese Wendung keines- gs eine blosse poetische Floskel, sondern beinahe ein *inus technicus* ist, und von sehr eingreifender und ntlicher Bedeutung.

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Svendsen. Concert für Violoncell und Orchester, Op. 7. ipzig, Fritzsch.

Es ist eine angenehme Aufgabe, dem musikalischen blicum ein neues Werk anzeigen zu dürfen, welches, das Violoncellconcert von Svendsen, den rüstigen ig fortschreitender Entfaltung der Anlagen wie des stlerisch technischen Vermögens bekundet. Gegen Violinconcert gehalten, erkennen wir hier einen schiedenen Fortschritt. In jenem macht sich noch : Ueberfülle interessanter Einzelnheiten zum Nach- l der ebenmässigen musikalisch-wesentlichen Entkelung breit, während hier das Gesetz künstlerischen sshaltens allenthalben seine Autorität geltend macht, Gesetz, welches ideenbegabten Personen anfangs als eine lästige, den inneren Reichthum beeinsende Schranke erscheint, bis wachsendes technisches druksvermögen und innere Vertiefung des Ideenitzes die Erkenntniss hervorrufen, dass, um diesen eren Reichthum an Ideen darzulegen, es durchaus it erforderlich sei, in jedem Falle den ganzen Vor- i dieser Ideen auszukramen, sondern nur, dass das einzelnen Falle Auszusprechende an sich bedeutend auch in seiner Einzelerscheinung geeignet sei, die tige Anschauung von diesem innerlich fortquellenden enstrom zu erwecken.

Svendsen hat sein Werk „Concert für Violoncell Orchester" genannt; damit ist das Verhältniss des oinstruments zu dem orchestralen Tonkörper schon ezeigt; jenes ist ein wesentlicher Bestandtheil dieses nur insofern ausgezeichnet, als an ihm der Fluss melodischen Entwickelung hauptsächlich haftet. sem melodischen Gang steht das Orchester nicht a blos begleitend gegenüber oder unter, sondern es organisch mit demselben verwachsen: nur eine kurze le macht eine Ausnahme, wo das Orchester in der t nur die accordliche Unterlage in begleitender se erklingen lässt, zugleich die einzige Stelle, in cher sich die Passage als solche hören lässt (S. 24 Partitur ff., S. 6 des Clavierauszuges, 12 Takte); Uebrigen ist, in angemessener Berücksichtigung des rakters des Instruments, von allem äusserlichen vortreten eines glänzenden technischen Virtuosens durchaus Umgang genommen und auf die gesangliche Beschaffenheit des Violoncells hauptsächlich Bedacht genommen. In der Form weicht das Stück von derjenigen des sogenannten Concertino nicht ab, wonach die zwei Theile des Hauptsatzes (Allegro, D dur, C) durch einen langsamen Mittelsatz (Andante, G dur, $^3/_4$) auseinandergehalten werden. Es ist eine nothwendige Folge des oben angedeuteten Verhältnisses zwischen dem Solovioloncell und dem Orchester, dass die Tuttisätze alle kurz sind und nur als Einleitungs- beziehungsweise Zwischensätze auftreten, während die eigentliche Satzentwickelung, die melodische Bewegung, erst mit dem hinzutretenden Soloinstrument beginnt. Nur der Anfang ist etwas ausgedehnter und gibt uns zu einer eingehenden Erörterung Veranlassung. Wir können uns, kurz gesagt, mit demselben nicht befreunden, und zwar wegen der Unbestimmtheit und des inneren Widerspruchs im Charakter. Die Bedeutung eines ein Solo-Concertstück eröffnenden Instrumentalsatzes ist entweder die einer blossen Einleitung, oder die einer förmlichen Exposition des ganzen Satzes. Die orchestrale Einleitung hat die Aufgabe, mit wenigen aber bestimmten Strichen auf die folgende Hauptsache vorzubereiten, in die Stimmung hineinzuführen; dagegen nimmt die Exposition — vergleichbar der ersten Untermalung eines Bildes — die nachfolgende Entwickelung des Satzes in seinen Hauptzügen voraus und versetzt dadurch den Zuhörer in die Lage, seine Aufmerksamkeit dem hinzutretenden Soloinstrument vorzugsweise zuwenden zu können. Dass diese Form einer weitläufigeren Exposition, welche da am Platze ist, wo der obligat virtuose Charakter des Soloinstrumentes in den Vordergrund gestellt ist, im vorliegenden Falle nicht im Plane des Componisten habe liegen können, ergibt sich schon aus früheren Bemerkungen über dieses Werk. Als blosse Einleitung aber, im oben angedeuteten Sinne, verfehlt dieser Anfangssatz seine Aufgabe: er geht von Hause aus viel zu sehr ins Detail motivischer Arbeit einerseits und zeigt in den nach einander gebrachten Motiven andererseits viel zu sehr eine charakteristisch specialisirende Tendenz, um als blosse Vorbereitung, als Anbahnung einer Stimmung angesehen werden zu können; er entbehrt des frisch dahinströmenden Zuges, der im bestimmten Anlauf, ohne Um- und Abwege, in die Hauptsache selbst hineinführt. Der Ansatz zu diesem Anlauf ist da — aber schon im vierten Takt wird er durch ein Moment der Besinnung aufgehalten; nach einer neuen Sammlung beginnt der Anlauf nochmals und wieder wird er im vierten Takt (S. 4 der Partitur, der vorletzte Takt) durch reflectirende Momente unterbrochen; nun folgt ein dritter Ansatz mit einem neuen, zunächst blos rhythmisch hervortretenden Motiv, das anfangs von einer eigenthümlich unstet herumtastenden, den Weg suchenden Harmoniefolge (meist Dreiklänge) getragen, dann in specialisirender Weise verarbeitet wird, bis endlich mit dem 31. Takt (Seite 7 der Partitur, T. 3) die Sache in Fluss gebracht ist. Nun erst empfinden wir, dass wir auf dem rechten Wege sind, der uns denn auch bald in den tonischen

Quartsextaccord hineinführt, auf dem das Soloinstrument sich der Rede bemächtigt. So wie diese Einleitung dasteht, gehört der Satz einer Durchführungspartie, nicht dem Anfange an, er gleicht dem Wanderer, der seine Wanderschaft damit beginnt, dass er erst verschiedene Wege versuchsweise betritt, um den richtigen herauszufinden, anstatt Entfernung und Weg vorher abzumessen und dann auf kürzestem, unverlierbarem Wege gerade auf das Ziel loszugehen. Es handelt sich hier um den Sinn einer Satzform, welcher nach logischen Anforderungen, nicht nach psychologischen bestimmt werden muss; psychologisch mag es gestattet, gerechtfertigt erscheinen, dass die Empfindung anfangs aus unklarer Unbestimmtheit und Schwankung heraustritt zu fester Gestaltung, logisch widersprechen solche Momente dem Begriffe des Anfangs, wie wir ihn oben angedeutet haben. Wir legen hierauf besonderen Nachdruck, weil eine neuere Richtung bestrebt ist, den Begriff der musikalischen Form in den des psychologischen Processes aufzulösen, jenen mit diesem zu identificiren, ein Bestreben, dem wir uns entgegenstellen müssen, weil es in seinen weiteren Folgerungen zum Materialismus in der Kunst führen muss. Wir befürchten nicht, dass Svendsen sich auf diesen Weg verirren könnte, denn in seinen bisherigen Werken, nach denen wir urtheilen dürfen und müssen, hat er die formale Seite stets in unserem oben berührten Sinne behandelt; um so mehr wünschen wir aber auch, dass dieser Begriff der Form von ihm streng, folgerecht, klar festgehalten, ungetrübt durch die Abirrungen einer reflexionslosen Empfindungs-Improvisirerei erhalten bleibe.

Im Uebrigen haben wir nicht mehr viel zu sagen. Beschreiben lässt sich ein Musikstück nicht, am wenigsten ein gutes. Die Instrumentirung ist äusserst maassvoll; nur an einigen Stellen (im Mittelsatz bei dem Buchstaben K, S. 49, und noch mehr im Schlusssatz, Buchstabe P, S. 68 f.) dürfte die Solostimme doch noch gedrückt werden.

So wollen wir denn schliesslich den Violoncellisten angelegentlichst empfehlen, sich an das Stück zu machen. Wenn es auch, wie schon bemerkt, keine besondere Gelegenheit zur Entfaltung einer glänzenden virtuosen Technik bietet, so ist es dafür um so mehr auf einen grossen, empfindungsvollen, durchgreifenden Ton angelegt. Der Spieler, der diese innerliche gehaltvolle Seite der Technik auszubeuten versteht, wird hier eine dankbare Aufgabe finden und damit auch des Erfolges beim öffentlichen Vortrage sicher sein.

A. Maczewski.

C. H. Döring. Studien und Etuden für das Pianoforte zur Anleitung und Ausbildung im gestossenen Octavenspiel, Op. 24. Dresden, L. Hoffarth.

Bei der stets steigenden Zahl der neu erscheinenden Clavieretuden ist es gewiss angebracht, auf besonders hervorragende Werke dieser Art aufmerksam zu machen, und vor Allem verdienen es solche Werke, welche ausschliesslich einen speciellen Zweig des Clavierspiels zu cultiviren bestimmt sind. Die hohe Wichtigkeit, welche dem Octavenspiele in der Claviertechnik zuerkannt wird, ist hinlänglich gerechtfertigt, und ein Werk wie Th. Kullak's „Schule des Octavenspiels" nimmt mit Recht den ersten Rang in dieser Classe ein, da es sich über alle Arten des Octavenspiels erstreckt und Uebungen sowohl des gestossenen, als gebundenen und vollgriffigen Spieles bietet. Soviel Ref. bekannt, existirte bisher ausser diesem Werke keines, welches Vorübungen und Etuden verbindet, obgleich von den letzteren mehrere Werke vorhanden, zum Theil freilich blos für brillanten Vortrag berechnet, während Uebungen in den verschiedenen Werken für Technik zu finden sind. Einen speciellen Zweck hat der Verfasser des vorliegenden Heftes (welcher Lehrer am Conservatorium zu Dresden ist) verfolgt, da diese Uebungen für die im Staccato ausgeführten Octaven bestimmt sind. Der ganzen Ordnung nach sieht man, dass dieselben dem praktischen Bedürfniss ihre Entstehung verdanken, und der Verfasser documentirt sich als ein ganz vorzüglicher Lehrer. Die erste Abtheilung „Studien" zerfällt in 5 Abschnitte. Der erste Abschnitt handelt von Freiübungen für das Handgelenk, welche zwar schon lange und von alten Praktikern angewandt, trotzdem noch nicht die allgemeine Verbreitung geniessen, welche sie verdienen. Der zweite Abschnitt zerfällt in zwei Abtheilungen, deren erste die Regeln für den Anschlag der Octaven aus dem Handgelenk, deren zweite die Anschlagsstudien behandelt, und zwar in gerader Bewegung, in Gegenbewegung und weiter Lage. Der dritte Abschnitt enthält Tonleiterstudien und bringt in seiner ersten Abtheilung Uebungen in gerader Bewegung, zusammenschlagend, vor- und nachschlagend, ebenso in Gegenbewegung, sowie diese Uebungen in Terzen und Sexten. In der zweiten Abtheilung sind Uebungen auf einem Ton durch die Tonleiter in verschiedenen Rhythmen. Der vierte Abschnitt enthält als „Passagenstudien" in seinen beiden Abtheilungen Dreiklangs- und Septaccordpassagen in verschiedener Bewegung. Im fünften Abschnitt endlich sind gestossene Octaven mit abwechselnden und ineinandergreifenden Händen verzeichnet. — Die zweite grosse Abtheilung enthält 16 Etuden, welche das unter „Studien" gebrachte Material systematisch verarbeitet bieten. Es sind dies weniger Vortragsstücke, als praktische Uebungen, enthalten aber doch auch, was Harmonie und Melodie betrifft, so manches Interessante. Jedenfalls sind sie scharf durchdacht und dem Zwecke vorzüglich entsprechend. Wie eine Bemerkung sagt, finden diese Etuden durch des Verfassers Op. 25 („8 Octavenetuden", dem Ref. noch nicht bekannt) ihren Abschluss. Das Werk ist den Pianoforteschülern des Dresdener Conservatoriums für Musik gewidmet, verdient aber eine recht weite Verbreitung, und seine Einführung dürfte selbst alten derartigen Instituten sehr nützlich sein. Es wäre zu

chen gewesen, dass durch sparsamere Stoffeinung die Seitenzahl und dadurch der Preis vert worden wäre, um die Anschaffung soviel als ich zu erleichtern, da dergleichen Werke doch blos für Leihinstitute berechnet sind. Mögen Etuden also hiermit bestens empfohlen sein.

E. W. S.

Tagesgeschichte.

Die „Lohengrin"-Aufführung

in Bologna am 1. November 1871.

(Schluss.)

ch komme nun zur Beschreibung der Aufführung und Auf- des zweiten und dritten Actes.

Bei der ersten Aufführung waren die Urtheile über den n Act begreiflicherweise sehr verschieden; die Ultras n gerade ihn für den schönsten erklären, die Gegner be- ten gerade diesen Theil der Oper am heftigsten.

Das einleitende Duett zwischen Friedrich und Ortrud ging en ersten Abend spurlos vorüber; mit jeder folgenden Vor- ng schien es klarer zu werden, und die leidenschaftliche Telramund's in Fis-moll, sowie der Zwiegesang am Schluss ten immer mehr und lebhafteren Beifall.

Die liebliche melodische Klage Elsa's an die Lüfte at; durch 45 Takte zieht sich ein wundervoller Gesang; ötzlich schneiden zwei Hörner mit gestopften Tönen in den klang störend ein; die Hörer, aus den Träumereien, in die it Elsa sich versenkt hatten, unerwartet und unerfreulich schreckt — zischen.

Gerade dies scheint mir ein charakteristisches Zeichen der nischen Naivetät und — Begabung. Die Stelle hatte echte Wirkung gemacht.*)

An den folgenden Abenden schien das Publicum auf die raschung gefasst und die „Opposition" hörte auf.

Das Duett der beiden Frauen beginnt; während Elsa ins zurückgeht, um Ortrud hereinzuführen, besiegt die letztere erstenmal den gegen die intriguante Person im Stück stets rrschenden Widerwillen des Publicums durch die grandiose, sche Stelle in Fis-dur.**)

Der Schluss des (vortrefflich gesungenen) Frauenduetts, so- las wundervolle Nachspiel riefen wieder die ausserordent- en Beifallsstürme hervor. Die Männerchöre, die herrlichen n des Heerrufers wurden immer und immer wieder bejubelt; d vertritt Elsa den Weg zur Kirche, der Streit der Frauen durch die Ankunft der Helden unterbrochen: bestürzt er- Elsa den Hergang, und Lohengrin ruft:

Da lei, Donna infernal
Ti scosta, va!
Qui non potrai trionfar!
Elsa rispondi,
Ti stillo forse il tuo velen nel core?
Vien, rascingar quel pianto sapra l'amore!

Diese wundervolle Stelle entzückt das Publicum, sofort aber hält es mit seinem Beifall ein, um dem Gesang der Geigen zu lauschen; wieder schneidet das plötzliche Erscheinen Telramund's die Gelegenheit zum „Austoben" ab.

Von da neigt sich der Act rasch zu Ende, da man vor dem grossen Ensemble einen Strich bis zur Stelle: „Vertraue mir, lass dir ein Mittel heissen" angebracht hat. Dieser Sprung, kürzlich auch in Wien acceptirt, hat den einen grossen Nachtheil, dass die Stelle: „Nur Eine ists, der muss ich Antwort geben, Elsa" gänzlich sinnlos wird: im Uebrigen freilich thut der Strich sehr wohl.*)

Der Schluss des Actes mit dem Eintritt der Orgel macht immer und überall eine zauberische Wirkung, und diese äusserte sich denn auch nach den Worten Lohengrin's:

Or vien, sposa! a pie dell'ara andiam!

Und nun setzen fromm die Chorstimmen, eine nach der anderen, ein, das Marschmotiv steigert sich immer mehr, und als nach der letzten, höchsten Steigerung das unheilvolle Verbot drohend in den Posaunen erklingt, fällt unter stürmischem Beifall der Vorhang.

Das Präludium des dritten Actes bildete unbedingt den Höhepunct des Abends; es wurde mit einem wahrhaft hinreissenden Feuer gespielt, und rasend da capo verlangt. Als das Stück zum zweiten Male schloss, bedurfte es längeren Wartens, um zur Einleitung des Brautchores übergehen zu können; so tobte der Jubel.

Der Chor war ein Cabinetsstück von Vortrag und fand den lebhaftesten Beifall.

Was das nun folgende grosse Duett anbelangt, so halte ich es für meine Pflicht, nicht nur — wie es die Wahrheit erheischt — einzugestehen, dass es von allen bedeutenderen Stücken den schwächsten Eindruck machte, sondern dies sogar ausdrücklich zu betonen.

Ich muss gestehen, dass ich von dieser, als der „melodiösesten" Nummer, gerade am meisten Wirkung erwartet hatte. Da nun aber die Hörer bis dahin so richtig empfunden und geurtheilt hatten, fing ich an, die Ursachen dieser auffallenden Erscheinung nicht im Publicum, sondern in der Sache selbst zu suchen. Und wirklich kamen mir nun hauptsächlich zwei Puncte zum Verständniss, die schon Otto Jahn berührt hat, leider in zu heftigem Ton.

Zunächst die zweifelhafte Natur Lohengrin's, von dem es unentschieden bleibt, ob er Gott oder Mensch, also auch, ob er echt menschlicher, sinnlicher Liebe fähig sei; für den Italiener gar scheint gegen diese Annahme zu sprechen, dass Lohengrin es überhaupt noch zu einem so ausgedehnten Duett kommen lässt. Dann die zwar psychologisch meisterhaft motivirte und für jedes Werk epischer Form unangreifbare Frage Elsa's nach dem verbotenen Geheimniss, die aber auf der Bühne immer verletzend wirken muss, umsomehr, als der letzte Anstoss ihr durch die unerquickliche Aeusserung Lohengrin's wird, dass er ein schöneres Loos ihr zu Liebe aufgegeben habe.

Im Ganzen repräsentirt dieses Duett demnach eine Fortschreitung von der schönsten, poesievollsten Stimmung und Situation zum immer mehr Unerquicklichen, und findet dies seinen Höhepunct in dem beinahe ganz unmotivirten Ueberfall und der Ermordung Telramund's.

Dass dies nicht „gefallen" konnte, wurde mir nun klar. Das Publicum, mit seinen beiden Lieblingen nach dem Abgehen des Brautchores selig allein, hofft ein „Duetto d'amore" zu hören und sträubt sich nun gegen alle seinen Hoffnungen zuwiderlaufende plötzliche Entwicklung.

Ob die Beabsichtigung derartiger offenbar unschöner, wenn auch Wirkungen ästhetisch zulässig sei, ist eben die grosse Streitfrage!

) Es muss hier bemerkt werden, dass das italienische Publicum mehr end ein anderes Partei gegen die vor seinen Augen intriguirenden Per- des Dramas nimmt und diesen gegenüber selten sich zu einem recht von kommenden App'aus hinreissen lässt. Ich habe dies am auffälligsten ier Aufführung des „Hamlet" in einem Theater dritten Ranges beobachtet. llen wurden alle ziemlich gleich schlecht dargestellt; das Publicum ver- seine Sympathien einfach unter die leidenden Personen des Stücks und ütttete die Bösewichter bei jeder Gelegenheit mit Missfallsbezeugungen. mlet der Königin ihr Sündenregister vorhielt, da jubelte das Publicum; nte mit Ophelien, und als die Königin den Tod der Armen berichtete, sie wüthend ausgezischt, nicht, weil sie schlecht gespielt hatte, sondern e Hörer der Erzählenden die moralische Schuld alles Unheils zumassen. ließlich Hamlet den König erstach, brach ein donnernder Applaus los.

*) Ja, staunen Sie nur; ich bin so frei, ganz offen zu gestehen, dass ich diesen ruhelosen, musikalisch mageren Theil gerne schnell abgeschlossen sehe. Sie haben es mit einem grossen Verehrer, aber keinem blinden Anbeter Wagner's zu thun. Ich hasse jedes Pfaffenthum, das jeden Gott zum Götzen macht; und leider gibt es auch recht viele Wagnerpfaffen; die verderben mehr, als sie gut machen!

Lassen Sie mich rasch zu Ende kommen; die Haupterfolge in der letzten Scene wurden natürlich dem Sänger der Titelrolle, Campanini, zu Theil. Und er verdiente es redlich.

Am Schlusse der Oper mussten sämmtliche Ausübende immer wieder vor den Lampen erscheinen. Mariani wurde stürmisch gerufen, und der entschiedene Erfolg einer Wagner'schen Oper in Italien war zur unleugbaren Thatsache geworden.

Wenn ich nun die mir oft gestellte Frage beantworten soll, wie sich die Bologneser Aufführung zu einer deutschen verhalte, so lässt sich darauf so geradehin schwer antworten. Die Verhältnisse sind zu verschieden. Relativ war die Aufführung jedenfalls meisterhaft, und in Rücksicht auf das Meritorische einer theatralischen Aufführung gar manchen deutschen Leistungen überlegen.

Orchester und Chor einer so kurzen Saison können sich natürlich an Präcision mit den gleichen Körpern einer ständigen, gut dotirten Anstalt nicht messen; aber derselbe Umstand, der diese Vorzüge ausschliesst, das kurze Zusammenwirken, bringt ein anderes Gutes mit sich: die Frische und Lebendigkeit im Erfassen der gestellten Aufgabe, sowie den ausserordentlichsten Fleiss und guten Willen. Ernst Frank.

Nachschrift.

Wien, Mitte December.

Was diesen flüchtigen Aufzeichnungen abschliessend beigefügt werden könnte, ist in dem (kürzlich durch die Zeitungen bekannt gewordenen) Brief Rich. Wagner's an Arrigo Boito so erschöpfend und schön gesagt, dass wohl am besten auf diesen verwiesen wird.

Genüge es beizufügen, dass auch in Florenz der Erfolg der Oper ein ungeheurer war, und so ein schöner Sieg deutschen Geistes zu verzeichnen ist.

Ob wohl die schöne Zeit kommen wird, wo blos noch solche Siege erstrebt und erfochten werden!*)

Musikbrief.

Wien.

(Fortsetzung.)

Ihres alten Weltruhmes würdig hielten sich auch heuer die bisherigen Orchestervorträge der Philharmoniker, wenn auch leider ein einziges Mal (in den Mittelsätzen von Beethoven's A dur-Symphonie) grobe Verstösse vorkamen, die man nur einem Dilettantenorchester verzeiht.

An Novitäten brachten die Philharmonischen Concerte Raff's „Waldsymphonie", welche vom Publicum überaus kühl aufgenommen wurde, ein Schicksal, das uns im Hinblick auf den meisterlich gebildeten ersten Satz als unverdient erscheint, und Richard Wagner's Huldigungsmarsch, der stürmisch zur Wiederholung verlangt wurde. Wir erkennen den wahrhaft festlichen Glanz, die musikalische Frische, Klarheit und Abrundung, die pompöse (obwohl hier und da gar zu massige) Instrumentation des Huldigungsmarsches gerne an, glauben aber trotzdem, dass diese Composition ebenso wie der Kaiser-Marsch nicht auf ihren rein-musikalischen Werth hin beurtheilt werden dürfte.

Mit der „Faust"-Ouverture, den Einleitungen zu „Lohengrin" und zum 3. Acte der „Meistersinger", des „Tannhäuser" u. s. w. wird Niemand die zwei Märsche vergleichen wollen. Es sind vielmehr die letzteren nicht mehr und nicht weniger als Gelegenheitscompositionen, als solche allerdings ihres Meisters würdig. Den Kaiser-Marsch hatten wir um so Vieles geistig grösser gedacht, als er dem Huldigungsmarsch an musikalischem Flusse und Abrundung nachzustehen scheint. Wir sagen „scheint", weil unser Urtheil über den Kaiser-Marsch lediglich auf der Kenntniss der Partitur beruht und diese bei Wagner nur immer ein sehr schwaches Abbild des lebendigen Aufführungs-Eindruckes gewährt.

Eine würdige Aufführung des Kaiser-Marsches konnte bisher in Wien — weiss Gott, warum? — noch nicht durchgesetzt werden, und jene im verflossenen Sommer mit ganz unzureichenden Kräften (und vereinfachter Instrumentirung!!) im Josephstädter Theater versucht, haben wir, um nicht eine falsche Vorstellung zu bekommen, absichtlich nicht besucht.

Von älteren Werken führten uns die Philharmoniker ausser der genannten A dur-Symphonie Beethoven's die stark abgespielte, aber stets unübertrefflich ausgeführte „Anakreon"-Ouverture, Schubert's „Rosamunde"-Musik, dann Mendelssohn's Violin- und Schumann's Clavierconcert vor. Für den Vortrag des Solos in letzterem war die Wahl auf Hrn. Heckmann (ehemals Concertmeister der „Euterpe" in Leipzig) und Frl. Sophie Menter gefallen. Das Künstlerpaar hatte seltsamer Weise mit der vollkommensten körperlichen Indisposition zu kämpfen, so zwar, dass beide weit unter ihrer Kraft spielten, Hrn. Heckmann's Ton klein und der Beherrschung der Orchestermassen nicht gewachsen, Frl. Menter's Spiel sogar geist- und seelenlos, ja aller technischen Sauberkeit entbehrend erschien. Die unverdiente Scharte wetzten die Künstler rasch genug wieder aus: Hr. Heckmann in den von ihm mit unserem Pianisten Hrn. Door und dem Stuttgarter Kammermusiker Hrn. Krumbholz veranstalteten Triosoirées, Frl. Menter in ihrem am 11. d. M. selbständig gegebenen Concerte. — —

Die Triosoirées, nach dem Muster in Deutschland längst üblicher gleichartiger musikalischer Abendunterhaltungen in Scene gesetzt, füllen eine Lücke in unserem sonst so reichen musikalischen Kleinleben aus.

Indem speciell die Door'schen Triosoirées jedesmal zwei Trios (aus älterer und neuerer Zeit) mit der sehr löblichen Intention, weniger Bekanntes vorzuführen, aufs Programm setzen, daneben aber noch den mitwirkenden Künstlern gediegene Sololeistungen ermöglichen, ergänzen sie das Hellmesberger'sche Quartett (welches in jeder seiner Soirées nur ein Claviertrio bringt, meist von den bekanntesten, das noch überdies oft durch ein Duo oder Quartett abgelöst wird) und bilden die natürliche Brücke von diesem zum eigentlichen Soloconcert, welches bei uns von den HH. Epstein (Piano), Popper (Violoncell), Junk, Pollak (Violine) u. s. w. gepflegt wird.

Die gänzliche Unabhängigkeit, mit welcher Door und Genossen in Bezug auf die Programmaufstellung nach streng künstlerischen Principien vorgehen konnten, — während Hellmesberger bei seinen Trioaufführungen nur zu oft an äussere Rücksichten (Belieben der eingeladenen Claviervirtuosen u. dgl.) gebunden ist, verlieh den Triosoirées, wenn alljährlich fortgesetzt, noch eine besondere Bedeutung in den Augen der ernsten Kunstfreunde, die einmal die einschlägige Litteratur von Grund aus kennen lernen wollten. Selten hat sich aber auch zu edlem Zwecke eine so wahrhaft uneigennützige, nur die künstlerischen Interessen verfolgende Künstlervereinigung zusammengethan, als die drei oben genannten Trio-Arrangeure.

Hrn. Door's clavierspielerische Vorzüge sind bekannt; zu seiner Kraft und Bravour, seinem Feuer und seiner Energie fügte er eine an ihm neue milde und weiche Cantilene, ja sein Anschlag nahm diesmal sogar über Gebühr auf die mitspielenden Saiteninstrumente Rücksicht.

In Hrn. Krumbholz lernten wir einen ausgezeichneten Violoncellisten kennen, der wenn auch nicht an Technik, so doch an Schönheit und Adel des Tons unserem Popper sehr nahe steht.

Hr. Heckmann endlich ist einer der echtesten und edelsten Künstlernaturen, die uns auf unseren kritischen Wegen jemals begegneten.

Wir hatten Hrn. Heckmann am Schlusse der vorigen Concertsaison als einen in solidester Schule trefflich gebildeten Geiger kennen gelernt, der seine sehr respectable Virtuosität fast nur als Mittel zu dem edlen Zweck ansah, wahrhaft bedeutenden Componisten der Gegenwart zum Siege und zu dauernder Anerkennung zu verhelfen, ausserdem noch den Ruhm der Altmeister durch Hervorziehen unbekannter Schätze derselben zu erhöhen und auszubreiten.

An sich selbst und seinen rein persönlichen Erfolg denkt Heckmann in letzter Linie, ja — darin sehr wenig Virtuosen vergleichbar — acceptirt er bereitwilligst aus Freundesmunde kommenden wohlwollenden Tadel und sucht die rückhaltlos eingestandenen Schwächen nach Kräften zu verbessern.

Was H. als Vorkämpfer eines Brahms, Svendsen, Bruch

*) Es bedarf wohl kaum der besonderen Erwähnung, dass wir nicht mit allen Urtheilen des Verfassers einverstanden sein können. D. Red.

u. s. w. geleistet hat, wissen Sie draussen im grossen „deutschen Reich" noch besser, als wir. Wie kommt dabei dem Spielèr seine Kunstbegeisterung, sein überschäumendes Jugendfeuer, sein warmes und nobles musikalisches Gefühl zu Statten! Künstlernaturen wie diese loben wir als „weisse Raben" einer vor Allem nach persönlicher Reclame und Gelderwerb haschenden Zeit lieber zu viel, als zu wenig.

Heckmann's Ton mag an Grösse (namentlich im Pizzicato) von vielen Geigern übertroffen werden, der Adel des Vortrags im Technischen, ganz besonders sein ausgezeichnetes mehrstimmiges Spiel reiht ihn schon jetzt ersten Meistern an die Seite. Waren die Vorzüge des feurigen jungen Geigers am Schlusse der Saison 1870—1871 nur einer kleinen Schaar Kritiker und Fachmusiker*) klar geworden, so gewann man in Folge der minder glücklichen Leistung aus dem ersten Philharmonischen Concerte (noch durch eine schwächliche, tonlose Geige beeinträchtigt) eine geradezu schiefe Meinung über Hrn. H. Erst in den Triosoiréen, und zwar in der zweiten derselben (denn auch in der ersten war der Künstler noch nicht körperlich wohl) sollte auch das grössere Publicum Wiens dazu gelangen, das von der Kritik über den Heckmann des letzten Frühlings abgegebene Urtheil vollinhaltlich zu ratificiren. — —

So lauschte man denn mit unverbrüchlicher Aufmerksamkeit, ja mit wahrer Andacht dem mustergiltigen Zusammenspiele der drei Künstler, welche u. A. einem genialen Jugendwerke von Johannes Brahms zu einem Triumphe verhalfen, welchen sich der Componist selbst nicht träumen liess. Das in Wien vollständig unbekannte H dur-Trio Op. 8 war es, welches im Publicum viel unmittelbarer zündete, als manches der späteren formglatten Werke des reifen Brahms: das merkwürdig-phantastische Scherzo (trotz seiner unverhüllten Reminiscenz an einen Marsch von Schubert eines der originellsten, das in der neueren Zeit geschrieben wurde) musste wiederholt werden.

Wir können in solchen Applaus nur freudig einstimmen. Gewiss werden wir diesen verkörperten Sturm und Drang kein fertiges, organisch entwickeltes Kunstwerk nennen. Gewiss hat Brahms in seinen späteren Werken aus seinen Gedanken mehr Capital zu schlagen gewusst, aber was ihm im H dur-Trio unmittelbar eingefallen, ist vielfach origineller, bedeutender, mit einem Worte genialer, als manches Spätere.

Wenn man die beiden Serenaden, das Es-Trio, das A dur-Quartett, das G dur-Sextett noch so aufmerksam durchstöbert — ein Thema von der weihevollen Schönheit wie das dem ersten Satze des H-Trios zu Grunde liegende wird man schwerlich finden.

Dieses H dur-Trio ist, wie die wohl gleichzeitig geschriebene F moll-Sonate, eine kühne und wilde Rhapsodie voller Blitze des Genius**), die auch die zahlreichen weniger sympathischen Stellen noch sonnig erleuchten.

Ausser dem Brahms'schen hörten wir bei Door noch Trios von Haydn in C: in Wien öffentlich noch nie gespielt, gemüthlich, etwas hausbacken, das Andante in A dur poetischer angehaucht; von Schubert in Es; von Schumann in F dur: bei uns unbegreiflich vernachlässigt, gewiss eine der duftigsten Blüthen der Sch.'schen Kammermusik, von seinem älteren Bruder in D moll so eigenthümlich abstechend, dass wir das letztere immer gerne „Florestan", es selbst aber „Eusebius" nennen möchten; von Goldmark in B dur, Op. 4: herb, aber charaktervoll, unreif, wie Brahms' Werk 8, doch ungleich weniger genial; endlich von Raff in G dur Op. 112: in meisterlich gebildeter Form eines der wenigst originellen, an Erfindung ärmsten Werke des Künstlers. Bezüglich des mit Absicht in ungarischer Weise gehaltenen Finales könnten wir nur die Bemerkung wiederholen, mit der wir unseren in diesen Blättern abgedruckten Artikel „Ungarische Musik in deutschen Meistern" abschliessen mussten.

*) Das grosse Publicum war damals — Ende April — bereits an Musik übersättigt und hielt sich von dem in sehr kleinem Raume (dem Foyer des Musikvereinsgebäudes) gegebenen Concerte ferne.

**) Einer der frappantesten findet sich im Scherzo: der höchst unerwartet eintretende verminderte Septimenaccord der Clavierstimme, wenn diese nach der Einleitung der Saiteninstrumente zuerst das Wort ergreift; die flüsternden und neckenden Kobolde sind mit einem Mal verschwunden, und nur ein leichtes Rauchwölkchen bleibt zurück.

Uns dünkt, das Material wäre überhaupt etwas abgenützt. Nebenbei trifft auch Raff den intendirten magyarischen Grundton nicht recht. Die charakteristische, am ehesten zigeunerische (weniger „ungarische") Stelle des Satzes (eine zwei Mal auftretende — das Tempo verändernde — Episode) ist wörtlich der „Entführung aus dem Serail" entnommen. — Die Zwischennummern der Triosoiréen bildeten Beethoven's Piano-Violoncellsonate Op. 69, A dur, eine reizende Händel'sche Piano-Violinsonate in A dur (Heckmann's Vortrag hier unübertrefflich), dann Solo-Violoncellvorträge, und zwar Air und Gavotte von Bach, das transponirte Adagio aus dem Clarinettquintett von Mozart, eine Nocturne von Chopin, von Solo-Violinpièçen aber Beethoven's F-Romanze, Schumann's „Abendlied", sinnige „Phantasiestücke" von Otto Weber (in B) und E. Stockhausen (in G).

Das Publicum der Triosoiréen war leider kein besonders zahlreiches, aber das musikalisch gebildetste Wiens. Die Triosoiréen sind eben in Wien bei dem Gros der Laienwelt noch nicht „Mode", nur wer die letztere für sich hat, findet bei uns (wie überall) auch materiell seine Rechnung.

Nun — man kann in Wien nicht mehr „Mode" sein, als die reizende Pianistin Sophie Menter (auch das Gesichtchen hat wesentlich hierzu beigetragen), und so war denn ihr am 11. d. M. gegebenes Concert bisher das besuchteste unter den Soloproductionen der Saison. Im Ganzen war der Erfolg des Concertes überaus glänzend, wir nahmen an Frl. Menter in technischer, wie geistiger Beziehung entschiedene Fortschritte wahr: der Anschlag hat sich lieblicher abgerundet, die rechte Hand hat eine an einer Dame unerhörte Kraft gewonnen, in echt Liszt'schem Octavenspiel steht die junge Pianistin kaum den grössten Virtuosen nach, und was uns noch wichtiger erscheint, ihre Auffassung der Tonwerke ist selbständiger, ihre Intention nobler, ihr Vortrag wärmer und inniger geworden. Dies der Totaleindruck: da nun aber Frl. Menter das Programm nach grosser Virtuosenart ganz allein bestritt, gewann man freilich sehr verschiedene Einzeleindrücke.

Wer z. B. nur beim Eröffnungsstücke, Beethoven's grosser F moll-Sonate („Appassionata"), zugegen gewesen wäre, musste glauben, Frl. Menter sei zurückgegangen, oder es spiele da jemand ganz Anderes, etwa ein fleissiger Conservatoriumszögling. Wer aber Frl. Menter die Schlussnummern, Tausig's Bearbeitung der „Aufforderung zum Tanz" und Liszt's „Don Juan"-Phantasie, spielen hörte, der hatte die erste Technikerin der Welt vor sich.

Auch die übrigen Nummern des Programms: zwei von Tausig bearbeitete Scarlatti'sche Stücke, Chopin's F-Etude und G moll-Ballade reproducirte die Concertgeberin brillant, sauber und dabei in durchaus origineller, wenn auch nicht immer zu billigender Auffassung.

Nur die Schwierigkeiten unseres alten Beethoven wuchsen der „Meisterin" — seltsam genug — über den Kopf. Sie erfasste das dämonische Tongedicht klein im Tone und Geiste, ihr sonst bewunderungswürdiges Gedächtniss liess sie momentan im Stiche, das Finale war nicht das in Sturmesnacht empfangene farbenreiche Schauergemälde, sondern eine verwischte Bleistiftskizze.

(Schluss folgt.)

Kürzere Berichte.

Leipzig. Das Neujahrs- oder 11. Concert im Gewandhaus wird Wenigen so ganz behagt haben; seine Lichtpuncte, die Orchesteraufführungen, wurden durch die ausfüllenden Sololeistungen entschieden in ihrer Wirkung beeinträchtigt, und für das Hauptwerk des Abends, Beethoven's den 2. Theil des Concertes vertretende Siebente, war Einem durch das unmittelbar Vorhergehende, das nicht einmal die Pause vergessen machen konnte, der Sinn zu vergällt, als dass diese herrliche Composition noch mit voller Macht sich hätte geltend machen können. Die Quantität des im 1. Concerttheil Gebotenen stand eben zum grösseren Theil im Missverhältniss zur Qualität. An letzterem trugen die Sängerin Frl. Hasselt-Barth aus Coburg und Hr. Concertmeister David die Schuld. Die Mangelhaftigkeit der Lei-

stungen des Frl. Hasselt-Barth ist kaum durch etwaige Befangenheit zu entschuldigen, so im Keime lagen die wesentlichen Merkmale eines guten Gesanges. Ihre Kräfte versuchte die Gastin an einer Arie von Spohr, sowie an Liedern von Schubert und Mozart. Hr. David spielte als Neuigkeit das Schubert'sche Rondo Op. 70 in einer von ihm verfassten Bearbeitung für „Solovioline und Orchester" und eine seiner Ausgrabungen: Sarabande und Tambourin von Leclair, mit welch letzteren Stücken er vor Kurzem erst die Besucher der Kammermusikabende bedacht hatte. Da wir von jener Gelegenheit der Bekanntschaft mit diesen Leclair'schen Compositionen, deren zweite ein Non plus ultra von Langweiligkeit und Zopfigkeit ist, nicht profitirten, so wissen wir natürlich nicht, ob man mit deren eiliger Wiederholung einem Bedürfniss zu entsprechen glaubte. Noch weniger leuchten uns die Gründe ein, die Hrn. David zu fortgesetztem Solospielen zwingen, und es thut Einem ordentlich weh, die schroffen Urtheile, welche seine Vorträge gewöhnlich hervorrufen, im Wesentlichen nicht entkräften zu können. Aus Respect vor den Verdiensten, die sich Hr. David als Concertmeister und Lehrer und in früheren Zeiten wohl auch als Solo- und Quartettspieler um die Kunst erworben, wollen wir uns mit diesen Andeutungen begnügen. Bedauerlich ist es, dass sich ein Theil der hiesigen Presse — wir erwähnen nur Hrn. Bernsdorf — fortdauernd Mühe gibt, die diesbez. Selbsttäuschung des gen. Künstlers durch (vielfach im Superlativ gestreuten) Weihrauch noch zu nähren. — Von den Orchesterstücken des Abends sagten wir schon oben, dass sie die beste Seite des Concertes auch hinsichtlich der Ausführung bildeten. Wir nennen der Vollständigkeit halber als dahin gehörig noch Mozart's „Zauberflöten"-Ouverture und die beiden Fragmente aus Schubert's Hmoll-Symphonie und fügen diesen Angaben die Bemerkung zu, dass an Stelle des erkrankten Hrn. Reinecke der Theatercapellmeister Hr. Schmidt in Function war. — —.

Carlsruhe. Gehört in einer grossen Stadt ein gründliches Studium des Tageblattes dazu, um, je nachdem man Fortschrittsmann, Conservativer, Salon- oder Toilettenmensch ist, von allen angezeigten Concerten das geeignetste zu wählen, so geht es ganz anders in der friedlichen Mittelstadt Carlsruhe zu: Ein ganzes Concert der Hofcapelle, ein Orgelconcert des hiesigen Stadtorganisten Hrn. Henrici und ein Gesellschaftsconcert des Cäcilienvereins waren die musikalische Ausbeute der letzten Monate. Wegen Versäumniss der beiden letzteren Concerte bleibt mir nur das der Hofcapelle für eingehendere Erwähnung übrig. Von Orchesterstücken kamen hierbei unter Leitung des Hrn. Hofcapellmeister Kalliwoda die beiden anmuthig-romantischen Symphoniesätze von Meister Schubert, für deren lobenswerthe Execution wir den Betheiligten zu aufrichtigstem Dank verpflichtet sind, und die Cmoll-Symphonie von Gade, welcher wir neben manchem anderen Werke des dänischen Componisten eine sanfte Ruhe wünschen, zur Aufführung. Als Solisten traten die Mitglieder des hiesigen Hoftheaters Frl. Therese Schneider und Hr. Louis Lübeck auf. Erstere sang mit anerkennenswerther Wärme Schumann's „Frauenliebe und Leben", Hr. Lübeck erntete namentlich nach einer mit vollendeter Schönheit vorgetragenen Violoncellpièce mit Orchesterbegleitung von der Composition seines Vaters stürmischen Beifall und allerhöchste Anerkennung. — Statt der mangelnden Concerte brachte uns das hiesige Hoftheater im Monat December eine zweimalige Aufführung der „Meistersinger" unter Leitung des Hofcapellmeisters Levi. Beide Vorführungen verdienen in hohem Grade öffentliche Anerkennung und Auszeichnung. Die Einzelleistungen betreffend, so ist Hr. Stolzenberg als David, sowohl dramatisch als sanglich, so hervorragend, dass ihm in dieser Rolle gegenwärtig kaum ein Anderer an die Seite zu setzen sein dürfte; weiter sind der Hans Sachs des Hrn. Hauser, die Eva des Frl. Schwarz, einer jungen zu den schönsten Hoffnungen berechtigenden Wagner-Repräsentantin, der Beckmesser des Hrn. Kürner und der Pogner des Hrn. Broullot sämmtlich als vorzügliche Reproductionen zu bezeichnen, auch die Lene des Fräulein Walther war durchaus genügend, nur die nun schon seit Jahren hier herrschende Heldentenornoth machte sich auch hier leider wieder in empfindlicher Weise geltend. Ebenso standen die Leistungen des Orchesters auf sehr hoher Stufe der Vollkommenheit, wir nennen namentlich den vortrefflichen Hornisten Hrn. Segisser und die Bratschisten mit Hrn. Glück an der Spitze. Der ersten Vorstellung am 3. Dec. als am Geburtsfest Ihrer königl. Hoheit der Grossherzogin wohnte ein Publicum in Glacéhandschuhen bei, und war der Beifall daher natürlich ein gemessener; in der zweiten Vorstellung aber war die Aufnahme beim Publicum eine überaus warme. Während des dritten Actes konnte das Orchester vor Beifallssalven nicht weiterspielen; es wurde ausgesetzt, der Vorhang aufgezogen und nach den Darstellern gerufen. C. v. R.

Cöln, 23. Dec. Das Tagesgespräch in unserer musikalischen Welt bildet noch immer die am 19. d. M. im 5. Gürzenichconcert aufgeführte „Theodora" von Händel. Das Werk hat einen durchschlagenden Erfolg erzielt — mit einigen Modificationen, auf die wir später zurückkommen werden. Wie bekannt spielen in diesem Oratorium Christen die Hauptrolle, während sonst Händel seine Objecte der jüdischen Geschichte zu entnehmen pflegte, — sagte er doch selbst einem Speculanten, der sämmtliche Logen zu einer Aufführung übernehmen wollte: „Ihr seid ein Narr — die Juden kommen nicht, denn es ist eine christliche Geschichte, und die Frauen kommen nicht, weil es eine tugendhafte ist". Der letztere Theil dieser Aeusserung nimmt sich vortrefflich aus gegenüber der in England herrschenden Meinung, das Oratorium habe gerade wegen seiner textlichen Unzartheiten im Publicum keinen Anklang finden können. — Ferner handelt es sich nicht um Kriegs- und Siegeszüge, oder um nationale, ein ganzes Volk bewegende Gedanken, sondern um die Seelenzustände weniger Personen, Seelenzustände aber, die sowohl für die direct Betheiligten als auch die Zuschauer höchst ergreifender Natur sind. Demgemäss trägt das Oratorium „Theodora" einen wesentlich von den anderen Oratorien verschiedenen Charakter. Nicht musikalischer Pomp, sondern einfache Innigkeit machen das Gepräge aus. Der Chor tritt zurück gegen die Arien: 11 Chöre stehen 25 Arien und 3 Duetten gegenüber. Aber eben in den Arien blüht eine hübsche Lyrik, ist der Gedanke überwiegend so einfach und wahr illustrirt, wie man das in anderen Händel'schen Oratorien nur sporadisch findet. In der Durchführung herrscht freilich der allbekannte Händel-Stil, und an Wiederholungen fehlt es gerade nicht; aber die Motive sind ein herrlicher Spiegel des innewohnenden Gedankens. Man begreift sehr gut, dass Händel eine besondere Vorliebe für seine „Theodora" gehabt, mehr als je ist die intuitive Seite herausgekehrt, und Händel hat sich mit sichtlichem Behagen in die Schilderung der Seelenzustände vertieft. Was nun die Ausführung anbelangt, so war dieselbe im Ganzen als gelungen zu bezeichnen; kleinere Ungehörigkeiten lassen sich wohl durch die Neuheit des Werkes entschuldigen. Einen Glanzpunct bildeten die Soli: Frau Bellingrath-Wagner aus Dresden (Theodora), Frau Amalie Joachim aus Berlin (Irene), Frl. Karen Holmsen aus Christiania (Didimus), Hr. Otto Wagner vom hiesigen Theater (Septimius) und Hr. Krolop aus Berlin (Valens). Ueber die beiden erstgenannten Damen braucht man kein Wort zu verlieren; aber auch die anderen Solisten wussten neben den beiden Sternen prächtig zur Geltung zu gelangen. Die Instrumentation des Oratoriums ist von Ferd. Hiller ausgeführt. Die modernen Orchesterfarben sind in decenter, aber dennoch sehr wirkungsvoller Weise benutzt. Das Orchester klang reich und dennoch nicht überladen oder dem antiken Charakter zuwider. Oben haben wir schon bemerkt, dass das Ganze einen durchschlagenden Erfolg erzielte, nur Eins ist auszusetzen: die übermässige Länge. Trotz der zahlreichen Kürzungen, die man schon vorgenommen, dauerte die Aufführung dennoch über $3^1/_2$ Stunde, und das ist zu viel, namentlich bei einem Werke, dessen Schwerpunct in den Arien beruht. Wir zweifeln nicht, dass das Oratorium seinen Weg durch Deutschland machen wird, aber nur mit den nöthigen Abkürzungen, welche die Dauer auf höchstens 3 Stunden beschränken. — Die 2. Soirée für Kammermusik von den HH. F. Hiller, Japha, Derckum, v. Königslöw und Rensburg brachte Streichquartett in Edur von Jos. Haydn, das Trio Op. 6 für Clavier, Violine und Violoncell von F. Hiller, Rondeau in Amoll für Clavier von Mozart und Streichoctett in Es dur von C. G. P. Grädener. In letzterem Werke wurden die obengenannten Herren noch unterstützt durch die HH. von Adelberg,

Liebich, Morsch und Grüters, zum Theil Schüler des hiesigen Conservatoriums. Das Octett von Grädener ist recht interessant, scheint uns aber dem Gehalte und der Durchführung nach zu klein für acht Instrumente angelegt. A. G.

Danzig. Zur Feier des Todtenfestes brachte der Collin'sche Gesangverein am 26. Nov. das Requiem von Cherubini, sowie den „Actus tragicus" von Bach (in der Bearbeitung von R. Franz) zur Aufführung. Die Wiedergabe der Werke war eine recht exacte, wiewohl die Klangwirkung bei einer verhältnissmässig stärkeren Besetzung der Männerstimmen, besonders des Basses, eine ausgibigere gewesen wäre. Zudem wirkte die Akustik des Schützenhaussaales störend, indem das Orchester vermöge seiner günstigeren Stellung trotz aller Discretion meist dominirend eingriff und die Kraft des Chores lähmte. Von den Solisten, deren Organe als kräftig klingende bekannt, war bei der meist polyphon gehaltenen Begleitung wenig zu vernehmen; vielleicht liesse sich für die Zukunft eine Abhilfe treffen. — Im Laufe des Winters beabsichtigt der Verein noch den „Paulus" und die Matthäus-Passion zur Aufführung zu bringen. Mit vielem Beifall, doch nur mit geringer Betheiligung des Publicums, das in diesem Winter über Mangel an musikalischen Genüssen nicht klagen kann, concertirte am 5. Dec. der Quartettverein der HH. Spohr, Hellmich, Schulz und Rohne aus Berlin; leider waren wir verhindert, der Soirée beizuwohnen. — Am 12. dessolben M. fand die letzte Soirée der HH. Markull, Laade und Merkel unter Mitwirkung des Frl. Krüger und des Hrn. Brunner statt. Der vocale Theil des Concerts bestand aus Liedern von Gounod, Lindblad, Schubert, Storch, einer Arie aus der „Favoritin" von Donizetti (Frl. Krüger) und der Pylades-Arie, „Nur einen Wunsch", von Gluck (Hr. Brunner), und war die Wiedergabe eine lobenswerthe. Leider lässt sich das Gleiche nicht von dem instrumentalen Theile (Beethoven, Cmoll-Trio, Gade, Violinsonate in Dmoll, Schumann Op. 47) behaupten. Die Ausführung der Gade'schen Sonate konnte man gelten lassen, das Cmoll-Trio bot nur wenig gute Momente, — dem Schumann'schen Quartett jedoch merkte man sehr bald an, dass es um Vieles zu früh das Licht des Concertsaales erblickt hatte. Fr.

Genf. Unser Musikleben hat sich in der letzten Zeit bedeutend entfaltet, Concerte folgen auf Concerte. Das Beste der bisherigen Saison bot uns ohne Zweifel das Ehepaar Nossek in seinen beiden ersten „Auditions historiques". Hr. C. Nossek ist ein Violinspieler von grossem Talent, sein Vortrag ist geistvoll und technisch meisterhaft. Man fühlt, dass er sich in die Werke, die er bietet, hineingelebt hat: Alles ist bei ihm verständig, weil er Alles verstanden hat. Sehr gross war sein Erfolg, denn nach jeder Pièce wurde er unter stürmischem Applaus hervorgerufen. Ein Rondo von Nardini und eine Arie von Lotti musste er wiederholen. Die übrigen Violinstücke waren von Tartini, J. S. Bach, Corelli (Folies d'Espagne). — Frau Nossek hat durch den gelungenen Vortrag mehrerer Gesangpiècen: einer Romanze von J. J. Rousseau, einer Arie von Graun, des „Veilchen" von Mozart etc. zum Erfolge der Concerte wesentlich beigetragen. Mitwirkende waren die HH. Hugo von Senger und Huber. Beide leisteten Lobenswerthes. — Das erste Concert vom Orchester des Artistes, einer neugegründeten Gesellschaft, darf ich nicht übergehen. Den Kern des Programmes bildete die Bdur-Symphonie von Beethoven, die theilweise tüchtig gegeben wurde. Es lässt sich von diesem Unternehmen etwas hoffen. Ueber das Concert des Hrn. Kling habe ich nur wenig zu berichten. Hr. Kling hat noch sehr viel zu lernen — auch zu vergessen —, um als Componist auftreten zu können. Die erträglichste seiner Compositionen war noch ein Chor aus einem „Stabat mater". — Für die Stelle eines Harmonielehrers an der hiesigen Musikschule haben sich die HH. Langert, der Componist der „Fabier", und Dräseke gemeldet. Beide verweilen seit einiger Zeit in Genf. B. G.

München, 14. Dec. Wenn auch Münchens Concertsaison im Vergleiche zu Leipzig noch immer eine stille Zeit genannt werden kann, so drängte sich in den letzten Wochen doch ungewöhnlich viel Musik zusammen, die manches Grossartige, Erfreuliche — und Mangelhafte bot. Letzteres Prädicat bezieht sich hauptsächlich auf die jüngste Vorstellung des „neueinstudirten", besser gesagt des „neumisshandelten" „Fra Diavolo". Die Titelrolle wurde von Hrn. Nachbaur in einer Weise gegeben, die seinem an energischen Applaus gewöhnten Ohre ein universales Zischen eintrug, in Folge dessen er, wie heute in den Zeitungen zu lesen, um seine Entlassung aus dem Opernverbande nachsuchte. Auch das Orchester und die übrigen Mitglieder waren so wenig bei der Sache, dass man einen Sänger vierten Ranges als Lorbeerträger des Abends bezeichnete. Musikdirector Zenger hat mit seinen Vorstellungen häufig Unglück. — Gehen wir auf Erfreulicheres über; vorerst auf das zweite Abonnementconcert der musikalischen Akademie, das unter den bisherigen das beste war. Sein Programm enthielt eine zum ersten Mal öffentlich gehörte Symphonie in C dur von Haydn, deren anspruchslose, höchst liebenswürdige Physiognomie das Auditorium entzückte und welche vorzüglich wiedergegeben wurde. Eine Arie aus Spohr's „Faust", von Frau Diez vorgetragen, war die nächste Programmnummer. Wir hatten stets würdigendes Verständniss für die Vorzüge dieser höchst verdienten Sängerin und können nur billigen, dass sie ob freundlicher Mitwirkung vom Publicum mit Dankesjubel empfangen wurde; dennoch kann nicht verschwiegen werden, dass ihre Stimme den Anforderungen hoher Gesangspartien nicht mehr entspricht. Hr. Hofmusiker Werner erntete durch sympathischen Vortrag eines Händel-Concertes, das ursprünglich für die Oboe bestimmt war, reichen Beifall; der weiche Violoncellton hat ja stets für einen grossen Theil des Publicums besondere Anziehungskraft. Ihren ersten Einzug in München hielt: „Morgenstunde", für Frauenchor und Sopransolo von Max Bruch; das Stück wird jedoch schwerlich öfters begehrt werden, da es wenig Interesse zu erregen vermochte. Auch diese Schöpfung Bruch's trägt die Eigenthümlichkeit ihrer Schwestern an sich: durch die ersten Accorde für sich einzunehmen und allmählich die Stimmung abzukühlen. Frau Diez that mit ihrer Solopartie das Möglichste, doch war sie schlecht unterstützt durch den wankenden Frauenchor. Beethoven's Symphonie in B sammelte unter ihren mächtigen Schwingen die zerstreuten Geister — und trug sie empor. Zwei Tage nach diesem Concerte fand am kgl. Hof- und Nationaltheater die erste Aufführung von F. v. Holstein's „Haideschacht" statt, welche, wie Ihr geschätztes Blatt bereits mittheilte, einen sehr günstigen Erfolg erzielte. Wenn der Name des Componisten, wie es hier der Fall war, dem Publicum gänzlich unbekannt ist, ja, im besten Falle das „l" des Namens Holstein mit „rn" verwechselt wird, so ist nicht ohne Bangigkeit der Aufnahme eines derartigen Erstlingswerkes entgegenzusehen, und desto berechtigter die Freude über ein glückliches Gelingen. Diese Oper wurde in Ihrem Blatte schon eingehend besprochen, weshalb wir uns mehr an die Leistungen der Darsteller halten wollen. Herr Kindermann als Stirson, Frl. Stehle als Valborg und Hr. Vogl als Ellis — dies ist ein Trio, von dem sich Vorzügliches erwarten liess. So kam es auch, und es wäre schwer, in diesem Falle den Apfel des Paris zu spenden. Weniger zufrieden stellte uns Frau Vogl als Helge, obgleich man ihr das herzliche Bestreben, die Sache recht gut zu machen, ansah — es stützt sich sogar unser Vorwurf darauf, dass Frau Vogl mit zu ängstlicher Liebe an ihrer Partie klebte und durch langsame Tempi und übertriebenes Spiel, besonders im letzten Acte, das Publicum ermüdete. Hr. Fischer als Olaf grinzte tänzelnd den Freischütz-Caspar und Frl. Kaufmann's Stimme klang sehr gellend. Glaubte sie hierdurch den Knabencharakter des Björn besser zu bezeichnen, oder bekommt ihre Stimme für immer diese schrille Färbung? An beiden Vorstellungsabenden wurde der Componist, der sich so rasch die Achtung und Gunst des fremden Publicums erworben, auf die Bühne gerufen und freudig bewillkommnet. Vorgestern wurde die Oper zum dritten Male gegeben und wird hoffentlich auf dem Repertoire bleiben. — Die 2. Soirée der kgl. Vocalcapelle machte uns wieder mit reichen Schätzen der alten Gesangsliteratur vertraut, als da sind: „Agnus Dei" aus der Missa Papae Marcelli, 6stimmig von Palestrina, „Adoramus te" von Aichinger, „Christus factus est" von Anerio, zweichöriger Weihnachtsgesang von Eccard etc.; ihrer ganzen Anlage und Stimmung

nach passen nun freilich diese heiligen Gesänge nicht in den Concertsaal, und das Gefühl wird beleidigt, wenn nach verklungenem „Crucifixus est“ Beifallshändeklatschen erschallt, doch wollen eben die Sänger diese Anerkennung nicht entbehren. Die unvermeidliche Monotonie obgenannter Nummern wurde angenehm durch das komische Chorlied „Der Gutzgauch“ unterbrochen, dessen mittelalterliche Naivetät sehr ergötzte. Zwei Chorlieder von Wüllner fanden freundliche Anerkennung und das darauffolgende Quartett „All meine Gedanken“ von Rheinberger wurde auf stürmisches Verlangen wiederholt. Die Mendelssohn'sche Hymne für Frauensolo mit Chorbegleitung schwächte den günstigen Eindruck des Concertes wieder ab, obgleich Frau Diez die Hauptpartie sang und jedenfalls in erhöhter Stimmung war, da ihr kurz vorher nach dem Vortrag zweier altdeutscher Lieder von den Mitgliedern der kgl. Hofcapelle ein Lorbeerkranz überreicht worden war. — Das Florentiner Quartett musste an den Münchenern die peinliche Erfahrung grosser Theilnahmlosigkeit machen, da das Museum bei beiden Soiréen mehr leere Stühle als Zuhörer aufzuweisen hatte, und es gewährte einen kläglichen Eindruck, einen Kunstenthusiasten mit dem Feldstuhle unterm Arme in den Saal stürzen zu sehen, der alsbald beschämten Antlitzes das zusammengeklappte Meuble hinter sich auf den leeren Divan legte. Soll man diese musikalische Gleichgiltigkeit gross- — oder kleinstädtisch nennen? Vielleicht specifisch Münchnerisch. Im dritten Abonnementconcerte hörten wir Beethoven's erste Symphonie, den Huldigungsmarsch von Richard Wagner, eine Arie aus „Romeo und Julie“ von Benda, gesungen von Frl. Ottiker, das Flötenconcert von Molique, vorgetragen von Hrn. Hofmusiker Tillmetz, zwei Lieder von Mendelssohn und Schumann (Frl. Ottiker) und die „Euryanthe“-Ouverture. Der Huldigungsmarsch zündete und musste wiederholt werden. Frl. Ottiker errang sich trotz der veralteten und im Ausdrucke spröden Benda-Arie freundliche Anerkennung, die sich nach ihrem sinnigen Liedervortrage noch steigerte. Gleicher und wohlverdienter Beifall wurde Hrn. Tillmetz zu Theil. — Der Oratorienverein eröffnete unter Professor Rheinberger's Direction seine diesjährige Saison mit der Aufführung des Oratoriums „Theodora“ von Händel und erwarb sich dadurch den Dank seiner Abonnenten. Dem Concerte waren viele Krankheits- und andere Hindernisse vorangegangen; desto erfreulicher war sein Erfolg. Geradezu wunderbar ist Händel in der Mannichfaltigkeit der Tonmalerei bei seinen einfachen Mitteln. Die Vorspiele der Arien zeichnen mit antikem Pinsel die Stimmung der Situation, und wenn die Bassgeige zürnt oder die Oboe klagt, so ist dies überall so klar, einfach und wahr angebracht, dass es jedem Laien verständlich wird. Kann man bacchantische Freuden vortrefflicher schildern, als sie in dem Venuschore erklingen; kann man den Kampf einsamen Leidens besser zeichnen, als indem Händel die Solostimme ohne jede Chor- oder Orchesterbegleitung, ihre Empfindung hinausrufen lässt? Es gibt Leidensmomente im innern Menschenleben, da kein Freundeswort, keines Anderen liebreiches Opfer helfen kann; die Seele hat einsam und allein mit sich selbst auszuringen, und in solch einem Augenblick grossartiger Verlassenheit lässt Händel seine Theodora eine Choralmelodie singen (bei welcher das Herz der Sängerin und der Zuhörer zu pochen beginnt), die dann vom ganzen Chor und Orchester vollstimmig wiederholt wird. Die Chöre klangen kräftig, frisch, und zeugten von dem blühenden Leben des Vereins, der sich hiermit das Verdienst der wohl erstmaligen Aufführung von „Theodora“ in Deutschland errang. M.

Oldenburg. Bevor wir unsere Berichte über die Concerte der hiesigen Hofcapelle fortsetzen, haben wir eines besonderen musikalischen Ereignisses zu erwähnen, nämlich der Feier des 50jährigen Stiftungsfestes unseres Singvereins. Zu diesem Zwecke war eine grössere Aufführung des Händel'schen Oratoriums „Judas Maccabäus“ veranstaltet, welche unter A. Dietrich's Leitung sehr glücklich von Statten ging. Die Solopartien waren in den Händen des Frl. Dannemann aus Elberfeld, der Frau Hüfner-Harken aus Jever, sowie der HH. Norbert aus Bremen und eines hiesigen Dilettanten. Besonders entzückte Frl. Dannemann durch den verständnissvollen, innig beseelten Vortrag, der noch begünstigt wurde durch eine liebliche, vollkommen ausgeglichene und sympathisch wirkende Glockenstimme, während Frau Hüfner-Harken durch lebendigen, bis zur feurigen Bravour sich steigernden Vortrag allgemeinen Beifall sich zu erringen wusste. Weniger schien das Publicum durch den Gesang der beiden Herren befriedigt zu sein, obgleich namentlich Hr. Norbert als sehr gewandter Sänger sich kundgab, dem nur der Ernst seiner Aufgabe nicht so recht zu Herzen gegangen sein mochte. Die Chormassen traten entschieden heraus und zeigten bei den verschiedenen Nuancirungen, dass ihnen das Verständniss für das Werk aufgegangen sei. Obgleich wir nicht dasselbe vom Orchester sagen können, dem das Werk nach zwei Proben noch nicht in dem Maasse wie dem Chore zum Verständniss gelangt sein konnte, so bildete sich doch in der Vereinigung von Chor und Orchester ein Gesammttonkörper, der, dem Winke seines Leiters folgend, mit Klarheit, schwungvoller Lebendigkeit und farbenreicher Schattirung seine nicht leichte Aufgabe erfüllte. — Das zweite Hofcapellconcert am 8. Dec. brachte Ouverture zu „Coriolan“ von Beethoven, „Ave Maria“ für Frauenchor und Orchester von J. Brahms, „Gesang aus Fingal“ von Ossian, für Frauenchor und Orchester von J. Brahms, Entr'act aus der Oper „König Manfred“ von C. Reinecke, zwei Lieder für Frauenchor in kanonischer Weise von C. Reinecke, Ouverture „Normannenfahrt“ von A. Dietrich (neu, Manuscript) und Symphonie No. 1 von R. Schumann. Feierlich erklang das „Ave Maria“, einen tiefen Eindruck hinterlassend, weniger kam durch den Vortrag die tief durchdachte und empfundene Composition zu Ossian's Gesange „Wein an den Felsen der brausenden Winde“ zur Geltung. Unter den Reinecke'schen Liedern sprach das erstere, „Saatengrün“, besonders an. Mit allgemeiner Spannung wurde die Dietrich'sche Ouverture entgegengenommen. Als Componist für Hausmusik zählt Dietrich zu den längst anerkannten Meistern, als Componist aber für Concert-, insbesondere Orchestermusik gehört er zu den jüngeren, noch nicht zur allgemeinen Geltung durchgedrungenen Componisten. Wo dessen Symphonie bis jetzt aufgeführt wurde, erkannte man dessen Beruf auch fürs Fach der Orchestermusik an und nahm mehr oder weniger freundlich dessen erstes bedeutenderes Orchesterwerk auf. Entschiedener tritt Dietrich in der Ouverture auf, man hört und fühlt, was er will, das ganze Werk ist objectiver, anschaulicher, klarer gehalten, und es ist wohl nicht zu bezweifeln, dass diese Ouverture demnächst die Rundreise antreten und ein beliebtes Repertoirestück werden wird. Der Schluss des Concertes mit der bekannten kraft- und saftvollen Schumann'schen Bdur-Symphonie legte abermals Zeugniss von der Vorzüglichkeit unseres Orchesters ab. — Die erste Abendunterhaltung für Kammermusik fand am 20. Dec. statt und führte uns Beethoven's Quartett in Fdur, Op. 59, Reinecke's Clavierquintett (Adur, Op. 83) und Haydn's Quartett in Bdur vor. Die HH. Engel, Röhrs, Schmidt und Ebert führten das Streichquartett aus, während Hr. Dietrich die Pianofortepartie in Händen hatte. Obgleich der Vortrag selbst nichts zu wünschen übrig liess, so haben wir doch aufs Neue die Bemerkung gemacht, dass die Tonfülle der jetzigen Flügel-Pianofortes der Wirkung der Streichinstrumente zum Nachtheil ist. — Der hiesige Dilettanten-Instrumentalverein, verstärkt durch Orchestermitglieder, brachte unter H. Sattler's Leitung am 2. Dec. folgende Werke zur gelungenen Aufführung: Ouverture „De la Punition“ von Cherubini, Streichquartett in Bdur (Manuscript) von H. Sattler, Andante aus der 3. Symphonie von J. Kittl, Thüringer Gebirgsklänge für Horn mit Orchester von Lorenz, Ouverture zu der Cantate „Die vier Menschenalter“ von Fr. Lachner. Dieser Verein hat den Zweck, den Mittelstand für gediegenere Musik zu erwärmen und hat diesen Zweck bis jetzt glücklich erfüllt. Bemerkt zu werden verdient es noch, dass die Vorträge, insbesondere auch das Sattler'sche Quartett, mit warmer Acclamation entgegengenommen wurden.

Pest, 21. Dec. Die Triosoiréen der HH. Door, Heckmann und Krumbholz am 6., 9. und 11. d. M. waren nur schwach besucht. Door und Krumbholz sind Künstler von nicht alltäglicher Befähigung; der Violinist Heckmann scheint ihnen nicht ganz ebenbürtig zu sein. Von den Trios gefielen am meisten das Schumann'sche und das recht interessante Raff'sche, dessen magyarisch gefärbtes Finale stürmisch applaudirt wurde. Auch

Krumbholz' Violoncellsoli gefielen allgemein. — Richter's letztes Orchesterconcert am 13. d. M. brachte als Hauptnummern R. Volkmann's Dmoll-Symphonie und die Einleitung zu Wagner's „Tristan und Isolde" (letztere wiederholt). — Auch Hellmesberger fand sich wieder ein und veranstaltete drei Musikabende (am 15., 18. und 20.), von welchen der erste schwach, der zweite besser besucht, der letzte aber gedrängt voll war. Aus den diesjährigen Programmen der geschätzten Wiener Künstler heben wir die Beethoven'schen Quartette in C dur und Cis moll und das wunderbar schöne Schubert'sche Quintett mit dem echt ungarischen Schlusssatze hervor. Dieses Quintett, ein Lieblingswerk des Pester Publicums, wurde schon öfter von Hellmesberger's Gesellschaft gespielt und eigenthümlicherweise jedesmal mit einer Nonchalance, die uns bei so gewiegten Musikern äusserst erstaunlich vorkommt. Von Novitäten hörten wir ein recht tristes Dilettantenwerk vom Grafen Em. Széchenyi, recht unbescheiden „Quartett" benamset, obwohl von Polyphonie keine Spur darin zu finden ist; ferner eine ganz interessante und mit viel Routine componirte Violinsuite von Bachrich. — Das Orchesterconcert der „Budai dalárda" (des Ofener Männergesangsvereines) brachte einen melodiösen Psalm von Liszt, Gernsheim's „Salamis" und eine Unzahl kleinerer Pièccn. Auch eine neue Symphonie bekamen wir zu hören: Der Pester Musikliebhaber-Verein executirte eine Symphonie in Dmoll von Carl Thern, ein Werk, welches zwar wenig Originalität birgt, aber recht angenehm anzuhören ist. Am gelungensten ist das Scherzo und das Finale, welches von Humor sprudelt. Feine, durchsichtige, geistreiche Instrumentation und leicht übersichtliche Formen sind ebenfalls schätzenswerthe Eigenschaften der Composition. Am selben Abende wurde auch Mendelssohn's Musik zu „Athalia" aufgeführt, konnte aber keinen durchgreifenden Erfolg erreichen. Alle die letztgenannten Concerte waren gut besucht. Ausserdem gab es noch eine ganze Fluth von Musikabenden, Liedertafeln, Hausconcerten u. s. w., von denen höchstens die recht gelungenen Hausconcerte der Ofener Musikakademie einige Aufmerksamkeit verdienen. Musikdirector Knahl, ein gediegener und äusserst strebsamer Musiker, sowie der talentirte Concertmeister Zattner thun alles Mögliche, um den Verein zu heben. Im letzten sehr gut besuchten Hausconcerte kamen Wagner'sche, Mozart'sche und andere Compositionen zur Aufführung, welche unter Zattner's Leitung recht gut gelungen. O. P.

Prag, 22. Dec. Das Conservatorium gab zwei Concerte, am 3. und 17. Dec., zum Vortheile seines Pensionsfonds. Im ersten kam Haydn's Oxford-Symphonie, im zweiten Beethoven's Vierte zur Aufführung. Haydn's Symphonie kann nicht mehr jenen Enthusiasmus erregen, mit welchem sie bei der ersten Aufführung in der englischen Universitätsstadt begrüsst wurde. („A more wonderful composition never was heard". Morning Chronicle, 11. Juli 1791.) Wir haben eben die Naivetät verloren. Die Wiedergabe der Symphonie Beethoven's war jedenfalls geeignet, ein richtiges Bild der romantischen Welt zu geben, welche uns hier entgegentritt und unsere Sinne gefangen nimmt. Das erste Concert gewann einen bedeutenden Reiz durch die Mitwirkung des Pianisten Hrn. Julius Epstein, Professors am Wiener Conservatorium, welcher Beethoven's viertes Concert mit feinem Geschmack und stimmungsvoll vortrug. Der den Pragern fremde Künstler fand lebhaften Beifall, nur wäre es zur Vervollständigung der Kenntniss seiner Spielweise wünschenswerth gewesen, von ihm auch classische Solostücke zu hören, da das noch vorgetragene monotone Andante mit Streichquartettbegleitung von Field hierzu keine weitere Gelegenheit bot. — Aus dem Programme des zweiten Concertes ist überdies das Andante aus der Adur-Symphonie von Reinecke zu erwähnen, dass sich jedoch weniger durch Erfindung, als durch eine sehr talentirte Instrumentirung auszeichnet. Die prächtigen Effecte verfehlten auch insofern ihre Wirkung nicht, als der Satz von dem animirten Publicum zur Wiederholung verlangt und auch mit ungeschmälertem Beifalle repetirt wurde. Den Schluss bildete die Ouverture zu Calderon's „El magico prodigioso" unseres Landsmannes, des Musikgelehrten A. W. Ambros, der leider in der nächsten Zeit bereits Prag verlässt, um einem Rufe der Regierung nach Wien zu folgen. Am 20. hielt derselbe an der Universität, wo er über musikalische Formenlehre und Musikgeschichte gelesen hatte, seine Abschiedsvorlesung. Sein Abgang wird in unserer musikalischen Welt eine unersetzliche Lücke zurücklassen. — Die zumeist vortreffliche Aufführung gen. Werke unter der Leitung des Directors Hrn. Krejci lässt uns für die folgenden Concerte des Conservatoriums das Beste erwarten. — Ein am 17. Dec. von den Damen des hiesigen amerikanischen Clubs arrangirtes Concert zum Besten der durch die Feuersbrunst verunglückten böhmischen Einwohner der Stadt Chicago gewann durch die Mitwirkung dreier hiesiger Künstlerinnen, deren Leistungen einen ungetrübten Genuss boten, ein grosses Interesse. Es sind dies die Sängerinnen Frl. Emilie Bubeniczek und Clementine Kallasch, dann die Pianistin Frl. Sophie Dittrich. Die Vorträge der letztgenannten Dame, welche eine längere Zeit nicht mehr öffentlich auftrat, bekundeten wieder die bedeutenden Fortschritte der in den hiesigen Musikkreisen hochgeschätzten Virtuosin, deren geistvolle Auffassung und charakteristische Wiedergabe kleinerer Pièccn geradezu als mustergiltig bezeichnet werden müssen. — Schliesslich sei noch eines dankenswerthen Unternehmens eigenthümlichen Gepräges gedacht, nämlich der von Dr. Prochaska veranstalteten Musikunterhaltungen, in welchen nur Compositionen einheimischer böhmischer und anderer slavischer, insbesondere russischer Tondichter am Clavier vorgeführt werden. In der 3. Soirée wirkte auch die jugendliche Pianistin Frl. Vera Timanoff aus Petersburg, eine Schülerin Tausig's, mit, über welche zu berichten sich noch die Gelegenheit bieten wird, da dieselbe am 26. ein selbständiges Concert gibt. — A. K.

Concertumschau.

Arad. Symphonieconcert zum Besten der Kaiser Franz Joseph-Stiftung: 5. Symphonie, sowie Clavierquartett Op. 16 von Beethoven etc.

Barmen. Am 7. Dec. Concert der Oberbarmer Liedertafel mit Romberg's „Glocke" etc.

Berlin. Musikdirector Bilse's Concerte vom 28. bis 30. Dec.: Ocean-Symphonie von Rubinstein, Hmoll-Symphoniefragmente von Schubert, Ouverturen zu „Egmont" von Beethoven, Vorspiel zu „Lohengrin" von Wagner, Beethoven-Ouverture von Lassen etc.

Elberfeld. 3. Abonnementconcert mit Händel's „Messias" unter solistischer Mitwirkung der Damen Frl. Anna Schneider aus Ballenstedt und Frl. A. Assman aus Barmen, sowie der HH. Dr. Gunz aus Hannover und Krolop aus Berlin.

Esslingen. Am 17. Dec. Concert des Oratorienvereins mit Händel's „Alexander-Fest".

Farmington. Kammermusiksoiréen in Miss Porter's Young Ladies' School am 23. und 24. Nov. unter Mitwirkung von Frau Helene Damrosch (Gesang), Dr. Damrosch (Violine) und des Hrn. v. Inten (Piano): Violinsonaten von Beethoven (Op. 30, No. 3), Schumann (Op. 105) und Raff (Op. 73), Rondo Op. 70 von Schubert, Lieder von Schubert, Schumann, Liszt und L. Damrosch, Violinsoli von Field-Damrosch und Veracini (Sonates mouvements), Claviersoli von Liszt (Sonate in Hmoll) und Beethoven. — Th. Thomas' Symphonie- und populaire Concerte am 1., 2., 4., 6., 8. und 9. Dec.: 4. Symphonie von Schumann, die Mittelsätze aus den Symphonien Op. 30 von W. Bargiel und Op. 42 von Rubinstein, Pastorale von Bach, „Festklänge", Humoreske über „Gaudeamus igitur" und Rakoczy-Marsch von Liszt, Märsche von Raff und Schubert, Serenade Op. 63 von Volkmann, Kaiser-Marsch, sowie Fragmente aus den „Meistersingern" und „Lohengrin" von Wagner, Ouverturen zu „Egmont" von Beethoven, „Aladin" von Hornemann, „Dimitri Donskoi" von Rubinstein, „Rosamunde" von Schubert, „Tannhäuser" von Wagner und „Freischütz" von Weber, Vorspiele zur „Loreley" von Bruch und zu den „Meistersingern" von Wagner, Claviervorträge des Frl. Krebs (Concerte No. 1 von Liszt, No. 4 von Rubinstein, No. 4 von Litolff und No. 2 von Weber, Toccata von Schumann etc.), Violinconcert von Beethoven etc. — Gehet hin und thut desgleichen!

Florenz. Zwei Kammermusikconcerte des Hrn. G. Papini unter Mitwirkung der HH. v. Bülow, C. E. Manetti, G. Bruni, P. Mattolini und J. Sbolci am 4. und 20. Dec.: Streichquartette

von Mendelssohn (Op. 12) und Beethoven (Op. 18, Ddur), Violinsonate von Rust, Violinconcert von Mendelssohn, Clavierquartett von Rheinberger (als Schlussnummer beider Concerte). — Am 28. Dec. Mattinata musicale von H. v. Bülow mit Clavierwerken von Bach (Präludium in Hmoll), Mendelssohn (Op. 35, No. 6), Scarlatti (Katzenfuge), Rheinberger (Andante und Toccata), Beethoven (Op. 110), Schumann (Op. 28), Chopin (Op. 27, 43 und 42) und Liszt (Nummern aus „Années de Pélerinage" und Rhapsodie espagnole).

Paris. Concert populaire von Pasdeloup am 31. Dec.: 6. Symphonie von Beethoven, Ouverturen zur „Zauberflöte" von Mozart und zu „Tell" von Rossini, „Träumerei" von Schumann, Cdur-Clavierconcert von Beethoven (Hr. A. Jaell).

Riga. Am 24. Matinée im Theater zum Benefiz und 25jährigen Jubiläum des Bratschisten Hrn. Herrmann: „Lohengrin"-Vorspiel von Wagner, Clavierquintett von Schumann etc.

Sondershausen. Concert der „Erholung": „Lodoiska"-Ouverture von Cherubini, Pastorale von Bach, Nocturne für Horn von Reinecke (Hr. Pohle), Rakoczy-Marsch von Liszt.

Würzburg. Concert der „Harmonie" am 25. Dec. mit Ouverturen von Weber und Mendelssohn, sowie mit Gesang-, Violin- und Flötensoli (Frl. Kaufmann und Hr. B. Walter aus München, Hr. C. Wehner aus St. Petersburg).

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Der Tenorist Hr. Schlosser ist vom 1. Januar ab definitiv für die königl. Oper auf 3 Jahre engagirt worden. Für das Victoriatheater wurden Hr. Parth und Frl. Blume, bisher am Stadttheater zu Graz thätig, engagirt. Die italienische Operngesellschaft unter der Leitung des Impresario Achille Lorini, unter welcher sich auch eine fremde Fürstin mit dem Pseudonym Zira Ide befindet, hat am 29. Dec. im Victoriatheater ihr Gastspiel mit dem „Troubadour" begonnen und dasselbe am 30. Dec. in der nämlichen Oper fortgesetzt. — **Magdeburg.** Hr. Franz Xaver Schlager vom grossherzogl. Weimarischen Hoftheater beschloss sein Gastspiel am 30. Dec. in den „Lustigen Weibern von Windsor". Frl. Paula Gayer vom Deutschen Theater zu Rotterdam sang am 27. Dec. die Margarethe und am 29. Dec. die Irma in „Maurer und Schlosser". In der letztgenannten Oper trat auch Frl. Marie Jäger aus Düsseldorf als Henriette zum 7. Male gastirend auf. — **Weimar.** Am 6. Jan. wird Hr. Richter, herzogl. Braunschweigischer Hofopernsänger zum erstenmal im „Nachtlager von Granada" als Jäger gastiren.

Kirchenmusik.

Leipzig. Nicolaikirche am 26. Dec.: Aus „Christus" von Mendelssohn. Thomaskirche am 30. Dec.: „Gib Deinen Frieden uns", Lied von E. F. Richter; „Des Jahres letzte Stunde" von Schulz. Am 1. Jan.: „Anbetung Dir", Hymne von Mozart. Nicolaikirche am 31. Dec.: „Verleih uns Frieden" von Mendelssohn. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 26. Dec.: Messe in C von Mozart mit Einlagen von Lindpaintner und Mozart. Am 31. Dec.: Messe in Es von Mayseder mit Einlagen von Graun und Mozart. Am 1. Jan.: Messe in B von J. Haydn mit Einlagen von Umlauff und Eybler. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 26. Dec.: Kirchenmusik mit Einlagen von Weiss, Krall und F. Schubert. Am 31. Dec.: Messe von Mercadante mit Einlagen von Händel und Richter. Am 1. Jan.: Messe von Mozart mit Einlagen von Krall und Richter. Dominicanerkirche am 26. Dec.: „Credo"-Messe in C von Mozart; Sopransolo in B von L. Saar; Einlage von J. Krall. Am 31. Dec.: Pastoralmesse in A von Führer; „Salvum fac" in B von Cherubini; Pastoralchor von Naumann. Am 1. Jan.: 2. Messe von Horak; Basssolo von Vittoria; Duett „Lauda" von Cherubini. K. k. Universitätskirche am 31. Dec.: 4. Messe von Horak; Soloquartett in G von J. Zangl; Pastoralchor von C. Czerny. Pfarrkirche zu St. Ulrich am 26. Dec.: Messe in C von Kreutzer; „Tantum ergo" von Fischer; Graduale und „Domine, Deus noster" von Weiss. Am 31. Dec.: Messe von F. Huber mit Einlagen von C. Geyer. Am 1. Jan.: Messe in Adur mit Einlage von Diabelli. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 26. Dec.: Messe in D von Horak mit Einlagen von Krall und Döcker. Am 31. Dec.: Messe von Diabelli mit Einlagen von Weiss und Rotter. Am 1. Jan.: Krönungsmesse von Mozart mit Einlagen von Weiss. Pfarrkirche zu Rossau am 31. Dec.: Pastoralmesse in G von Horak mit Einlagen von M. Haydn; „Die Ehre Gottes", Chor von Beethoven. Am 1. Jan.: Festmesse in Dmoll von Horak mit Einlagen von Lang und Mozart. Salvatorkirche am 1. Jan.: Messe und Geistliches Lied von F. Müller.

Opernübersicht.

(Vom 22. bis 31. December.)

Leipzig. Stadtth: 23. Freischütz; 25. Tannhäuser; 27. Faust und Margarethe; 30. Hans Heiling; 31. Czaar und Zimmermann. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 23. u. 29. Meistersinger; 25. Freischütz; 27. Macbeth; 28. Hugenotten; 30. Antigone; 31. Don Juan. Walhalla-Volksth: 28. Norma; 30. Weisse Dame. Victoria-Th.: 29. u. 30. Il Trovatore. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 22. Pariser Leben. — **Bremen.** Stadtth.: 30. Johann von Paris. — **Cöln.** Thaliath.: 22. Troubadour; 24. Weisse Dame; 25. Tannhäuser; 26. Fra Diavolo; 27. Waffenschmied; 28. Schöne Galathea; 29. u. 31. Undine. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 23. Fliegender Holländer; 25. Tannhäuser; 27. Margarethe; 29. Martha; 30. u. 31. Doctor und Apotheker. — **Elberfeld.** Stadtth.: 24. Waffenschmied; 25. Hugenotten. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 26. Orpheus in der Unterwelt; 28. Troubadour; 30. Don Juan. — **Hamburg.** Stadtth.: 23. Rose von Bacharach; 25. Afrikanerin; 26. Barbier; 27. Don Juan; 28. Prinzessin von Trebisonde; 29. u. 31. Dorothea (Ernst); 30. Czaar und Zimmermann. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 23. Zauberflöte; 27. Maskenball; 28. Tannhäuser; 31. Don Juan. — **Magdeburg.** Stadtth.: 24. Tannhäuser; 27. Margarethe; 28. Figaro's Hochzeit; 29. Maurer und Schlosser; 30. Lustige Weiber von Windsor. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 23. u. 26. Zauberflöte; 29. Regimentstochter; — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 26. Tannhäuser; 28. Der häusliche Krieg (Schubert). — **Nürnberg.** Stadtth.: 22. Hugenotten; 25. Don Juan; 26. Die schöne Helena; 28. Lucia von Lammermoor. — **Prag.** Deutsch. Landesth: 27. Faust und Margarethe; 29. Prinzessin von Trebisonde; 30. Mignon (Thomas). Královské zemské české divadlo: 30. Figarova svatba (Mozart). — **Stettin.** Stadtth.: 28. Italienische Oper. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 25. Feensee; 28. Barbier von Sevilla. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 26. Rienzi. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 25. Afrikanerin; 26. Lucrezia Borgia; 28. u. 31. Dinorah; 29. Margarethe; 30. Fantaska. Carl-Th.: 27. Prinzessin von Trebisonde; 29. Fortunio's Liebeslied, Flotte Bursche. Strampferth.: 29. Dorothea (Offenbach), Paimpol und Perinette (Offenbach). Theater an der Wien: 24. Die schöne Helena. — **Würzburg.** 23. Robert der Teufel; 26. Zampa; 30. Wildschütz.

Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), 2. und 3. Satz aus der Cdur-Symphonie. (Farmington, Concert von Thomas.)

Bruch (M.), „Loreley"-Vorspiel. (Ebendaselbst.)

Grädener (C. G. P.), Streichoctett. (Cöln, 2. Kammermusik.)

Hornemann (C. F. E.), „Aladin"-Ouverture. (Farmington, Concert von Thomas.)

Liszt (F.), „Festklänge", Humoreske für Orchester über „Gaudeamus igitur", Rakoczy-Marsch und Clavierconcert No. 1. (Farmington, Concert von Thomas.)

Radecki (C. v.), Ouverture zu O. Devrient's Trauerspiel „Tiberius und Gracchus". (Carlsruhe, k. Hoftheater.)

Raff (J.), Violinsonate Op. 73. (Farmington, Soirée in Miss Porter's Young Ladies' School.)

Reinecke (C.), Clavierquintett. (Oldenburg, 1. Kammermusik.)

Rubinstein (A.), Ouverture zu „Dimitri Donskoi", 2. u. 3. Satz aus der Oecan-Symphonie und 4. Clavierconcert. (Farmington, Concerte von Thomas.)

Volkmann (R.), Serenade für Streichorchester in Fdur. (Ebendaselbst.)
Wagner (R.), Vorspiel zu den „Meistersingern“ und Kaiser-Marsch. (Ebendaselbst.)

Journalschau.

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 52. Beschreibung der grossen Concertorgel in der Town-Hall in Leeds. Mitgetheilt von Lindt. — Besprechungen. — Berichte und Notizen.

Echo No. 52. Kritik (C. H. Bitter, Beiträge zur Geschichte des Oratoriums). — Zur Geschichte der Militair-Musiken. — Kunstnachrichten. — Beilage: Beitrag zur Geschichte der Orgel. — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 52. Recensionen (Op. 6—8 von H. Urban). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 1. Zur Eröffnung des neuen Jahres. — Besprechungen (Briefe an F. Hauser von M. Hauptmann, sowie Compositionen von E. Hartmann). — Ein Vorläufer Hummel's. Von L. Köhler. — Ueber Fragen der Kunst. Von A. Stahl. — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Die „besseren Lieder“ von Rob. Franz haben nach einer „Verlagsanzeige und Besprechung neu erschienener Werke im Verlage von Joh. André in Offenbach a. M.“ in den Liedern Op. 12 von Ph. Rüfer ebenbürtige Leistungen gefunden. Mit einer „tief durchgeistigten, man möchte sagen die irdischen Schranken unter sich lassenden Composition“ hat, wie man weiter an selber Stelle lesen kann, Ign. Lachner mit seinem, drei leichte Stücke für Harmonium bildenden Op. 64 das Publicum „beglückt“. — Es ist zu bedauern, dass der Verfasser der angeführten und noch vieler anderer in der Verlagsanzeige des Hrn. André nachzulesenden kritischen Aussprüche ungenannt bleibt und sich so der Benutzung seitens anderer Verleger entzieht, von denen doch wohl auch Mancher seine Verlagswerke in gleich günstigstem Lichte beleuchtet wünschen dürfte.

* Der Mannheimer Wagner-Verein zählt bereits viel über 300 Mitglieder.

Hr. J. Müller, der Redacteur der „A. M. Z.“, ist nicht im Stande gewesen, jene Wiener Blätter zu nennen, nach welchen das Publicum gelegentlich der neulichen Wiener Aufführung von Wagner's Huldigungsmarsch die Wiederholung des letzteren nur in der irrigen Vermuthung, den Kaiser-Marsch vor sich zu haben, verlangt, also „die Aufführung dieses Marsches mit der deutschen Sache“ zusammengebracht habe; bei ihm heiligt somit der Zweck die Mittel und in diesen sogar gut und gerne eine dreiste Lüge. Zu gleicher Beschuldigung regt übrigens auch das eben erschienene Titelblatt zum vor. Jahrgang des Müller'schen Organs an, und zwar aus dem Grunde, als Hr. Müller es fertig bringt, Unschuldige der Mitarbeiterschaft an seinem Blatte während seiner und seines Vorgängers Redaction zu bezichtigen.

* Wir können wegen Mangel an Raum leider erst in der n. No. unseres Blattes den Abdruck eines ausführlichen Berichtes über das Mannheimer Wagner-Concert beginnen. Unsere geehrten Leser mögen daher noch kurze Zeit Geduld haben.

* Das „Echo“ schreibt, dass Hr. v. Bülow in seinem bevorstehenden Leipziger Concert nur Mendelssohn'sche Werke vortragen werde, „wahrscheinlich um die dort allmählich abkommende Pietät für diesen Meister wieder zu beleben“. — Müssen wir nun auch diese Nachricht als zuverlässig anerkennen, so scheint uns doch etwas phantastisch die bei diesem Anlass ausgesprochene Vermuthung, dass Hr. v. Bülow mit dieser Programmwahl die betr. Pietätsrestauration verbinden wolle. — Ganz abgesehen aber von Allem, freuen wir uns auch hier herzlich auf den baldigen Besuch dieses Clavierheroen.

* Am Sylvester brachte die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde Franz Liszt's „Christus“ (Fragment) zur Aufführung.

* Einem in No. 5 der „A. K.-Z.“ befindlichen, von Dr. H. Herrig geschriebenen Berliner Musikbriefe entnehmen wir folgende, durch die Wiedererweckung von W. Taubert's „Macbeth“ hervorgerufene richtige Bemerkung: „Was für einen Lärm haben wir guten Deutschen doch gemacht, als Gounod aus Goethe's „Faust“ sich einen Operntext zurecht schneidern liess! Und da war doch ein gewissermaassen bedeutendes Talent, eine begeisterte Verehrung für das grosse Meisterwerk, das herhalten gemusst! Noch mehr aber schauderten wir, als Thomas den „Hamlet“ verarbeitete und „Sein oder nicht sein“ in Musik setzte. Die verfallene Moralität des zweiten Kaiserreiches wurde citirt, um derartige Frevel zu erklären. Und hier sehen wir nun von einem biedern deutschen Capellmeister, noch dazu unter dem patriarchalischen Regime Mannteufel's, ganz dasselbe Attentat an einer der erhabensten Dichtungen, an einem der tiefsten psychologischen Dramen begehen. Und wozu bildete sich der arme Macbeth auf seine alten Tage zum Sänger aus? Nur damit seine damalige Frau, Johanna Jachmann-Wagner, sich in dieser Rolle dem Publicum produciren möchte.“

* Der „Rhein. Pionier“ will seine „bahnbrechende Tendenz“ auch auf dem Felde der Musik verfechten, und hier soll sein Kampf „dem Ueberwuchern der Instrumentalmusik zum Nachtheil der Singmusik und der damit zusammenhängenden Oberherrschaft der blossen Harmonie unter vornehmer Verachenbrödelung der Melodie“ gelten.

* Unsere kürzlich gegebene Notiz über die 1. Aufführung der „Meistersinger“ von Wagner in Riga vervollständigen wir dahin, dass sich der Enthusiasmus für das Werk von Scene zu Scene steigerte und vielfache Hervorrufe der Hauptdarsteller (der Damen Frl. Radecke und Frl. Schröder-Chaloupka, sowie der HH. Zöller, Vary, Thümmel, Bagg und Markwordt) und des verdienstlichen Capellmeister Ruthardt mit sich führte. Diese Aufnahme beim dortigen Publicum lässt viele Wiederholungen voraussetzen.

* F. v. Holstein's „Haideschacht“ ist ferner zur Aufführung am Schweriner Hoftheater angenommen worden.

* Der grosse Compositeur Charles Voss ist nicht, wie das Gerücht wissen wollte, gestorben, sondern in letzter Zeit wieder in Leipzig sichtbar geworden. Man erzählt sich, dass er, da es mit dem Componiren nicht mehr so recht vorwärts gehen wolle, augenblicklich mit der Herausgabe eines Choralbuches beschäftigt sei, dem dann noch ein thematisches Verzeichniss seiner unsterblichen Compositionen folgen solle.

* Jos. Rheinberger hat sich mit seinem Clavierquartett die ganz besondere Anerkennung der Florenzer gewonnen: dasselbe musste nämlich kurz nach der ersten Aufführung durch die HH. v. Bülow, Papini und Genossen auf allgemeines Verlangen wiederholt werden.

* Frl. Anna Mehlig ist dem Vernehmen nach nach Amerika bereits wieder zurück. Es werden nun wiederum zwei unserer besten deutschen Pianistinnen, gen. Dame und Frl. Krebs, den Amerikanern die Kenntniss neuerer Werke der Clavierconcert-Litteratur vermitteln. In Deutschland scheint man gar nicht den rechten Muth zu haben, so energisch wie z. B. Frl. Krebs auf ihrer Reise mit dem Thomas'schen Orchester, sich neuerer, weniger bekannter Compositionen anzunehmen. Derselbe Vorwurf ist aber nicht allein den Virtuosen, sondern auch vielen unserer deutschen Concertinstitute im Hinblick auf die hervorragenderen Orchester Amerikas zu machen; man sehe sich beispielsweise einmal in unserer heutigen Concertumschau die Programmnummern der Thomas'schen Concerte an und man wird den Vergleich dann ganz von selbst ziehen.

* Der Schwäbische Sängerbund hat den Componisten der „Wacht am Rhein“, Carl Wilhelm in Schmalkalden, zum Ehrenmitgliede ernannt.

* „J. Schuberth's kleine Musikzeitung“ schreibt aus Weimar: Im hiesigen Seminar ist das lebensgrosse Bild des um die Weimarischen Kunst- und Bildungsinstitute hochverdienten,

intelligenten und hochherzigen Verlegers Jul. Schuberth, dem (?) verdienstvollen Gründer der werthvollen musikalischen Seminarbibliothek (Liszt-Schuberth-Stiftung), unter entsprechender Feierlichkeit neben Herder, Röhr, Töpfer, Schweitzer etc. aufgestellt worden.

Auszeichnung. Hr. Th. Ratzenberger hat sich durch Widmung seines 1. Clavierconcertes an den Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt den Titel eines Kammervirtuosen des Letzteren erworben.

Gestorben. Am 25. Dec. v. J. starb in Berlin der Vorsteher des Wandelt'schen Clavierinstitutes, L. Wandelt.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen:

La Mara, Musikalische Studienköpfe. 2. Theil.

In Sicht:

F. Liszt, Neun Kirchen-Chor-Gesänge mit Orgelbegleitung.

C. Schuberth, Grande Sonate pour Pianoforte und Violoncelle, Op. 43 (wie der französisch-deutsche Titel lautet). „J. Schuberth's kleine Musikzeitung" theilt eine auf Grund des eingesehenen Manuscriptes von Seiten einer „musikalischen Autorität ersten Ranges" gewonnene günstige Beurtheilung dieses in gleichem Verlag erscheinenden Werkes mit.

Briefkasten. *J. R.* in *R.* Berichte erregen unsere Neugier; Einsendung derselben deshalb immerhin erwünscht. — *F. H. S.* in *D.* „Musikalisches Witzblatt mit oder ohne Senfsauce" ist allerdings noch verständlicher. — Ihr junger Nachbar K. ist noch hier. Seine neuliche zeitweilige Vertretung eines Lehrers soll nicht zur Verminderung des bedeutenden Ansehens, dessen er bei sich an und für sich schon geniesst, beigetragen haben. — *N. v. G.* in *P.* Die in Aussicht stehenden Beethoveniana von Nottebohm werden Ihnen Antwort auf Ihre Anfragen geben. — *J. R.* in *G.* Sie scheinen mit Theaterblättern sonderbare Erfahrungen gemacht zu haben, doch sind Sie unverschämt, wenn Sie dieselben bei uns verwerthen wollen. — *T. F.* in *Z.* Paquet müssen wir leider quittiren, da es eingelaufen ist. Mit einer weiteren Sendung wollen Sie uns aber ja gnädig verschonen, indem Ihre Waare nicht einmal für einen anständigen Papierkorb gut genug ist.

Anzeigen.

[7.] **Concerte**
von
Dr. Hans von Bülow.
Erste und zweite Woche
Januar 8., 13., 18. Wien, 9., 11. Pest, 15. Pressburg, 20. Prag, 22. Berlin, 23. Leipzig.

[8.] Soeben erschienen:
Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Preis 1 Thlr.
Richard Wagner, Bericht an den Deutschen Wagner-Verein über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen" begleiteten. Preis 6 Ngr.
E. W. Fritzsch in **Leipzig.**

[9.] Demnächst erscheint bei mir:
Musikalisch-literarischer Monatsbericht
neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen
für das Jahr 1872
als Fortsetzung des Handbuchs der musikalischen Literatur.
Preis 25 Ngr.
Leipzig, im Januar 1872.
Friedrich Hofmeister.

[10.] **Aug. Thümmler** in **Leipzig**
macht die Herren Musikdirectoren auf den eben erschienenen **ersten Anhang** zum Hauptcatalog seiner reichhaltigen **Musikalien-Leihanstalt für arrangirte Orchester-Musik** aufmerksam.

Im Verlage von A. H. PAYNE in Leipzig ist erschienen:
Die Geschichte des Claviers
[11e.] **vom Ursprung**
bis zu den modernsten Formen dieses Instruments.
Von
Dr. Oscar Paul.
Mit circa 50 in den Text gedruckten Illustrationen.
Preis 2 Thlr. 15 Sgr.
Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes, auch von A. H. PAYNE in Leipzig direct gegen Einsendung des Betrags in Geld oder Briefmarken, worauf die Zusendung sofort per Postpacket franco erfolgt.
Adressen beliebe man recht deutlich aufzugeben.

[12.] Soeben erschien in meinem Verlag:
Studien-Cyclus von D. Krug.
Op. 207. Kleiner praktischer Pianoforte-Cursus: Heft 1. 15 Sgr. Heft 2. 17½ Sgr.
Op. 212. Die Technik des Clavierspiels. Heft 1. 2 à 17½ Sgr.
Op. 213. Melodische Pianoforte-Etuden. Heft 1. 17½ Sgr. Heft 2. 12½ Sgr.
Aug. Cranz in Hamburg.

[13.] Unterzeichneter bereitet die **fünfte** Auflage seiner „Orgel" (Langensalza) vor. Orgelbauer, welche ihre neuesten Erfahrungen darin mitgetheilt zu sehen wünschen, wollen dieselben schriftlich an mich gelangen lassen. Um Aufnahme dieser Notiz in andere musik. Zeitschriften wird im Interesse der Orgelbaukunst gebeten.
H. Sattler in Oldenburg.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

ämmtliche Buch-, Kunst- Musikalienhandlungen, Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 12. Januar 1872.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ
für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 3.

Schatzgräberversuche eines Musikers auf dem Felde der Philosophie. Von Dr. Carl Fuchs. (Fortsetzung.) — Kritik: Dr. W. Langhans, Das musikalische Urtheil und seine Ausbildung durch die Erziehung. — Feuilleton: Prolog zum ersten Concerte des Wagner-Vereins in München am 5. Januar 1872. Von P. Cornelius. — Tagesgeschichte: Das Wagner-Concert in Mannheim. — Musikbrief aus Wien. (Schluss.) — Kürzere Berichte. — Concertumschau. — Engagements und Gastspiele. — Kirchenmusik. — Opernübersicht. — Aufgeführte Novitäten. — Journalschau. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Briefkasten. — Anzeigen.

tzgräberversuche eines Musikers auf dem Felde der Philosophie.

Von **Dr. Carl Fuchs.**

(Fortsetzung.)

Jene psychologische Behandlung unserer Frage ich nun in meiner Schrift „Virtuos und Dilettant"*) vorgenommen und daselbst in Rücksicht auf den nachgewiesen, dass die Musik, also als Kunst- ss, in der That ein Vorgang ist, bei welchem betheiligten Gehirn- und Gemüths-Actionen die-, und nur in umgekehrter Verknüpfung des nden und Bewirkten thätig sind. Und zwar en Kunstgenuss und Traum dort nicht etwa in lassung dieses Gedichtes noch irgend willkürlich chen, sondern ihre Verwandtschaft musste von auffallen, sobald die besondere Art der Gemüths- gung durch die Musik genauer erkannt und fest- lt war. Es sei erlaubt, die hieher gehörigen nken in Kürze von dort zu wiederholen und zu tern. Reale Gemüthsbewegung konnte jene nicht denn da die Musik nicht nur dem Schmerze wie reude gleich willig Ausdruck leiht, sondern sogar rrschend das Wehe und die ernsteren Tiefen des s ausspricht, so würden wir ohne Zweifel den Schmerz, den sie ja, eine Geissel, in der Hand fliehen, und mit Recht, da der realen Leiden des ns ohnehin genug sind, und ebendeshalb würden uf die Musik als Vermittlerin realer Freude gern hten, da wir vor dem Gegentheil mindestens nie wären. Ausserdem wäre es bei der erwiesenen Nichtigkeit des Daseins überhaupt, von den höchsten Gesichtspuncten aus, ebenso unverdienstlich, seine realen Freuden zu häufen, wie es andererseits als Unrecht zu gelten hätte, seine Schmerzen zu vermehren. Das liegt auf der Hand und ist, bis auf den letzten Satz, sogar eine triviale Wahrheit. Dem entspricht es denn auch ganz genau, auf der Seite unserer realen Erlebnisse, dass eine starke Erregung des Gemüthes, sei es schmerzliche oder freudige, uns keineswegs zum Kunstgenuss disponirt — denn der kommt natürlich gar nicht zu Stande, wo Musik etwa aus Vergnügtheit als Amusement aufgesucht wird; und was den Schmerz anlangt, so vermag Musik nur wann der Uebergang vom tiefen Leid zu seiner Verflüchtigung durch die Kraft etwa des Nachdenkens oder die allheilende Macht der Zeit bereits angetreten und bis zu einem gewissen Grade gediehen ist, jenen tröstenden Einfluss auszuüben, von dem im Ganzen zu viel Rühmens gemacht wird. Wiederum hat Shakespeare wunderbar treffend geschildert, wie dies allmählich, gleichsam durch Verlockung geschieht:

> Tonkunst, deine Zauberein
> Hört der Gram und schlummert ein —
> Hört sie fort und stirbt durch dich.

Die Musik reicht dem Schmerze dann gleichsam auf dem halben Wege die Hand, um ihn nun ganz in das Reich des idealen Scheins gelinde hinüberzuführen und in uns die intuitive Einsicht zu vollenden, dass er der Welt des realen Scheins angehörte, d. h. uns zu trösten; wozu sie im tiefsten realen Schmerz nicht die Macht hat. (Freude würde sie auf demselben Wege gerade in Ernst verwandeln.) Der Leugner nun des Gemüthswerthes der Tonkunst, Prof. Hanslick, greift

*) 2. Auflage 1871 bei E. W. Fritzsch. 62 Seiten.

nur das empirische Argument der Unverträglichkeit der realen (starken) Gemüthsbewegung mit dem Kunstgenusse auf; er hätte, um den Schein für seine Leugnung zu vermehren, jene naheliegenden philosophischen Argumente, die ich vorher anführte, hinzunehmen können — statt dessen begnügte er sich mit dem in d. Bl. bereits von mir erwähnten Sophisma — gleichviel, ob aus List oder dem Gegentheil —: die Musik könne keine Gefühle in uns hervorrufen, weil solche bei uns durch Vorstellungen herbeigeführt und von bestimmten Begriffen begleitet seien, dergleichen sie wiederum nicht hervorrufen kann• — als wären Ereignisse in jedem Betracht Vorstellungen, als wäre die Musik in keinem Betrachte Vorstellung und als wäre die Ursache die Wirkung! Damals berief ich mich nun, um den Gemüthswerth der Tonkunst aufrecht zu erhalten, auf die durch Jahrhunderte reichende Reihe der Aussprüche von Musikern, die denselben als den Kern und das Ziel der Tonkunst hinstellen, wie sie Hanslick selbst, gleich als zum Hohne, citirt; und ferner darauf, dass ohne diesen Werth die Musik zu der Stufe eines jeden alltäglichen Vergnügens herabsänke oder doch höchstens (wie hinzugefügt werden kann) den Anspruch machen könnte, interessant zu sein. Nun, Hanslick's Buch ist meinetwegen auch „interessant", und doch „so unerquicklich wie der Morgenwind, der herbstlich durch die dürren Blätter säuselt" — was ist zuletzt nicht Alles interessant, bis zur Erschöpfung! Im moralischen Gebiet sind es sogar eine ganze Classe von Verbrechern! Aber immerhin hätte man solchem negativen Beweise gegenüber das Recht gehabt, zu erwidern, dass die Folgen gleichgiltig, wenn nur die Gründe stichhaltig sind, und den Citaten gegenüber, dass es manchen alten Irrthum gegeben hat, der durch eine neue Wahrheit zu Grabe getragen wurde.

Da es nun aber eine ganz unerfreuliche Beschäftigung erscheinen musste, jenes ganze Buch, genannt „Vom Musikalisch-Schönen", wiederkäuend der Reihe nach zu widerlegen, so betrat ich den Weg der Positivität des Nachweises, dass gerade diejenigen Factoren des musikalischen Kunstgenusses, welche bedeutungslos und fast überflüssig oder doch nur eben unvermeidlich blieben, so lange es sich blos um die Herstellung „tönend bewegter Formen" handelt, welche also nicht die lediglich constructionelle Seite der Ausführung eines Erfundenen ausmachen, nur den Willen, populär gesprochen: das Gemüth zum Adressaten und verstehenden Empfänger haben können, nämlich: die musikalische Phonetik (welche Hanslick ganz oberflächlich betrachtet), die Dynamik, die Dramatik, die Harmonik (im Unterschiede von blosser Diaphonie), und dass es diese sind, von deren genialer Verwendung im Grunde der Werth eines Kunstwerkes abhängt, wenn auch der Rest, nämlich das Erlernbare der Musik, nicht erlassen werden kann. So lange diese Analyse des Kunstgenusses in seine zu einer Hälfte „intellectuellen", zur anderen „metaphysischen" Factoren nicht vollzogen, die thatsächliche, nothwendige und wesentliche Betheiligung des Gemüthes nicht musikalischen Erscheinung selbst nachgew und diese ganze Seite derselben, welche anders das Gemüth so gut wie gar nicht vorhanden is umgrenzt und vollständig beschrieben war, k das Gemüth als eine immer wieder zweif ausserhalb der Sache liegende und blos ge maassen etwa Gemüthlichkeits halber oder ga Hanslick meinte) zur Befriedigung sentimentaler verständnisse angenommene philosophische Instal gesehen werden, die man etwa aus Neigung gelte auch wohl mit enthusiastischer Rhetorik feiert nur weiter nichts, als den guten „Willen" des R beweist) — bis es unversehens Jemand einfiel, zufechten. Wohlan! „Es muss auch solche geben" — denn nun war man erst genöthigt, sic einer haltbaren wissenschaftlichen Brustwehr fü noch so festiglich bisher blos Geglaubte thun. Diese glaube ich in meinen „Präliminari einer Kritik der Tonkunst" nunmehr aufgefüh haben, und soferne Dieses nur einer competenten gelungen erscheint, wird es künftighin unmöglich den Gemüthswerth der Tonkunst, also eine best Art der Gemüthsbewegung durch dieselbe im G zu leugnen, und es wäre das Hanslick'sche Buch das meinige, obwohl es sich mit jenem nicht herumschlägt, als thatsächlich abgethan anzu Dieses Eine, zunächst Nöthige, wird es hoffentli leistet haben, so weit ich immer entfernt bin, die B die ich dort eingeschlagen habe, für durchlau halten.

Ist nun aber die Wahrheit der Behauptung, das Gemüth der eigentliche, wahre und letzte pfänger des musikalischen Kunstgenusses sei, diese zu gleichem Antheil fachlich und philosop begründete Betrachtung als gesichert anzusehen, rend doch jene andere Behauptung von der U einbarkeit realer Gemüthsbewegung durch die in ihrem Rechte ist, so bleibt nur noch die vor behauptete illusionäre (wie es statt „illusorische" he muss), d. h. die auf dem Wege der Illusion he gebrachte Gemüthsbewegung übrig, die gleichsan läuternde Spiegel oder die belehrende Fata Mo der realen ist, übrig, und auch diese, der Form negativ (dilemmatisch) geführte Deduction wird durch die Untersuchung der musikalischen Ill positiv ergänzen lassen, von der ich hier nur sagen will, dass ihre Möglichkeit in der Ineinsbil der intellectuellen mit den metaphysischen Fac des Kunstgenusses liegt, vorausgesetzt die Bedeu keit des Ganzen, d. h. die Genialität der Conce (vgl. §. 14 der Präliminarien, und §. 16), — kommt eben zu Stande,

> Wenn die Himmelsstrahlen sich vermählen
> Mit der Erde Dunstgebilden.

Sobald man aber die illusionäre Gemüthsbewe als diejenige erkannt hat, welche durch die Ton

;erufen wird — wie sie übrigens auch beim
:ines spannenden und guten Romans und beim
n eines Schauspiels entsteht, nur dass die Musik
rzug der unmittelbarsten und höchsten Inten-
ıd der besser verbürgten Unvermischtheit mit
ılen Erregung für sich behält — und sobald
nzubedenkt, dass sie durch eine von der Phan-
estaltete (hier die klingende) Erscheinung ver-
wird, so springt auch ihre Verwandtschaft mit
raume in die Augen und steht ausser allem
und es leuchtet nunmehr völlig ein, dass unser
mit seinem Ausdruck „wache Träume" einen
l, den er wirklich (und oft) durchlebt hatte,
r psychologisch dem der musikalischen Con-
auf ein Haar gleichen muss, mit seiner unfehl-
Prägnanz bezeichnet hat. Oder auch endlich:
man von Letzterem im Voraus überzeugt sein
ist sein Wort eine gewichtige Bestätigung
Satzes: „Der Kunstgenuss ist umgekehrter
', welcher Ausdruck geradezu als die Ueber
des Shakespeare'schen in die Prosa gelten kann,
liesen nur eben der Bildlichkeit und des schein-
Widerspruches entkleidet, der im Gedicht den
k des Wunderbaren hervorzurufen bestimmt war.
Bezug auf den Vergleich zwischen dem träu-
und dem Musik geniessenden Subject (dessen
glichkeit und intellectuelle Uebung vorausgesetzt),
ogisch also, liess sich die Parallele ganz genau
hren und die Umkehrung des Traumes im
enuss, natürlich mit dem Vortheil auf Seiten
sich sogar tabellarisch vor Augen stellen, wie
S. 20 (2. Auflage) der Schrift „Virtuos und
ıt" gethan habe. Wie der Schlaf den Alten als
dere Zwillingsbruder des Todes galt, so könnten
i den Kunstgenuss als den muntreren Zwillings-
des Traumes versinnlichen, beide von gleich
Abkunft, aber dieser mit geregelteren Zügen,
n Auge und lichter Stirn.

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Langhans. Das musikalische Urtheil und seine Aus-
g durch die Erziehung. Berlin, Rob. Oppenheim.

ie anderen Leuten wahrscheinlich ebenfalls, ist
Irn. W. Langhans die Beobachtung nicht ent-
dass in unserer Zeit über musikalische Ver-
e die Meinungen sehr getheilt sind, dass sich
:elne Leistungen und Persönlichkeiten Parteien
:n pflegen, welche im heftigen Für und Wider
erspruchsvollsten und unvereinbarsten Behaup-
zu Tage fördern, dass überhaupt das musika-
Urtheil in unserer Zeit für den unbetheiligten
ıter, schon von seiner rein formalen Seite aus,
nur den Gesammteindruck grosser Zerfahrenheit und Unsicherheit ergibt. Durch einige mehr oder weniger wohl überlegte Vorschläge diesem als erwiesen anzunehmenden Uebelstande nach Kräften mit abzuhelfen, ist der löbliche Zweck, welcher Hrn. Langhans zur Abfassung seines oben angezeigten Büchleins veranlasst hat. Als Freund und geübter Kenner einer guten Diagnose theilt nun vorerst der Verfasser das allgemeine Lager seiner musikalischen Urtheilspatienten in zwei wohl zu sondernde Theile: in Musiker und Nichtmusiker. Ich lasse dahingestellt, ob diese Unterscheidung die correcte; jedenfalls ist sie eine naheliegende und möglicherweise auch eine praktische. Bei jeder Partei sind die Gründe der Urtheilsverwirrung andere, jede braucht folglich auch zur Aufbesserung ihrer kritischen Kräfte andere Wege einer zum Ziele führenden Heilsbehandlung. Nach der Art, wie Hr. L. sich bei den Musikern schlüssig macht, sieht es ganz so aus, als würde bei diesen die Urtheilsconfusion dadurch verschuldet, dass jeder arme Erdensohn, welcher sein Leben und seine Liebe der Tonkunst widmet, unvermeidlich von dieser in entgegenkommender Weise mit einem Danaergeschenk bestraft wird, welches fortan dem Arglosen Sinn und Verstand unfehlbar verwirrt. Vier Haupt- und Grundirrthümer nämlich sind es — wenigstens nach der anscheinenden Langhans'schen Ansicht —, welche jeder Musiker, sich selbst unbewusst, in der Form undiscutabler Axiome — als wahrscheinlich speciell für Tonkünstler von der Natur disponibel gehaltenes Supplement der bekannten 12 Kantischen Kategorien — seinem inneren Anschauungsapparat einzuverleiben pflegt. Erstens: Der Reichthum der Ausdrucksmittel ist ein Zeichen der sinkenden Kunst. Zweitens: Die musikalische Begeisterung bleibt im reiferen Mannesalter von derselben Intensität wie im Jünglingsalter. Drittens: Ein Kunstwerk kennen zu lernen (es zu verstehen), ist dasselbe wie: sich mit ihm vertraut zu machen. Viertens: Wir können die Geistesbewegungen unserer Zeit mit einem Blicke übersehen, wir brauchen also nicht unsere subjectiven Empfindungen mit Vorsicht zu controliren. Mit Ausnahme der im zweiten Satze aufgestellten Behauptung liegt freilich in jedem Artikel dieses glücklicherweise in seinem Umfange mässig gehaltenen Syllabus der Unsinn so klar zu Tage, dass man, ohne beleidigend zu sein, einem normalen Menschenkopfe kaum zutrauen darf, er werde mit Vorliebe und gewissermaassen religiösem Eifer solche Irrlichtereien hegen und sie als Leuchte und Führer seiner gesammten oder auch nur musikalischen Denk- und Gefühlsthätigkeit verwenden. Und doch muss man annehmen, dass Hr. Langhans der Ueberzeugung lebt, das Gehirn eines Musikers sei von derlei obligaten Schlammpflanzen dämonisch umschlungen. Denn wozu empfiehlt er den Musikern zur Herstellung eines richtigeren „Verhältnisses zwischen Kritik und Production" die hier folgenden vier Sätze?

Erstens: Der Reichthum der Ausdrucksmittel ist an sich kein Zeichen der sinkenden Kunst.

Zweitens: Die musikalische Begeisterung kann im reifen Mannesalter nicht von derselben Intensität sein wie im Jünglingsalter.

Drittens: Wir dürfen nicht übersehen, dass es zweierlei ist, ein Kunstwerk kennen zu lernen (es zu verstehen) und sich mit ihm vertraut zu machen, und dass dieses Sichvertrautmachen eine Anstrengung unsererseits erheischt, ähnlich der, welche in der Kindheit uns zum Vertrautsein mit den Classikern führte.

Endlich Viertens: So wenig wir die Höhe eines Berges beurtheilen können, wenn wir in seiner unmittelbaren Nähe stehen, so wenig können wir die Geistesbewegungen unserer Zeit auf einen Blick übersehen, und in beiden Fällen haben wir unsere subjectiven Empfindungen mit Vorsicht zu controliren.

Oder aber Hr. Langhans hat mit einem grossen Aufwande von Worten und mit übertriebener Schonung der eigenen Reflexionsorgane nichts als einige eclatante Trivialitäten ausgesprochen. Wenn ich mich der letzteren Annahme unbedingt zuneige, so thue ich dies, weil die Langhans'sche Schrift auch anderwärts Spuren eines schlotternden Gedankenganges nicht verbirgt. Es sind an gewissen Stellen Behauptungen und Ansichten, die man geradezu banal nennen kann — dermaassen sind sie selbstverständlich —, mit einem solchen Reichthum von allerhand Belegen colorirt, wie ihn bei gleich ungeschickten Gelegenheiten nur die schwächsten Kunstschriftsteller der ältesten Zeit und einzelne Mönche des Mittelalters verschwendet haben. In der neueren Zeit findet sich in musikalisch-literarischen Schriften ein gleich emphatischer und wichtigthuender Ton für unbedeutende oder nichtssagende Behauptungen nur bei einem „Professor", welcher jetzt hochbetagt, in seinen Jahren der gährenden Jugend- und Manneskraft den Markt von seinen popularisirend-ästhetischen Schriften kaum trocken werden liess. So hat Langhans von seiner nur 42 Seiten umfassenden Schrift weit über 10 verbraucht, um die gewiss ohne Weiteres glaubhafte Behauptung zu erhärten, dass zu allen Zeiten um Dinge der musikalischen Kunst herüber und hinüber gestritten worden ist. Freilich gibt dies eine willkommene Gelegenheit, mit einer Kenntniss der griechischen Musik zu coquettiren und selbst subtilere Détails auszukramen. Man dankt am Schlusse dieses historischen Excurses dem lieben Himmel, dass nicht in selbstzufriedener Zerstreutheit der Autor den sämmtlichen Plutarch, Plato und Aristoxenus in seinen kleinen Wissenserguss mit hineinübersetzt hat. Den Leser in aller Kürze geschichtlich zu orientiren, reicht dieser Abschweif nicht aus, denn einen sehr wichtigen Theil für die Kenntniss unserer Musikentwickelung: das Mittelalter — hat der Verfasser wohlgemuth überhüpft; das einzige Resultat ist, dass durch dieses vergebliche akademische Schaugepräge die künstlerische Form der ganzen Abhandlung gründlich ruinirt ist. Auch die unökonomische Lust an kleiner Polemik hindert den Verfasser, sich als formfertiger Bücherschreiber zu zeige hat aber auch theilweise den Inhalt seiner Dar beeinflusst. Wie ein junger Studio, welchen d Zauber des Fechtbodens zum schwer zu zü Raufbold gemacht hat, geht Langhans dem be Riehl wegen einiger unschuldigen Aeusserun Leibe, ja die erste seiner an die Musiker ger Mahnungen: „Der Reichthum der Ausdrucksm an sich kein Zeichen der sinkenden Kunst" ist Resultat dieser gegen den Münchener Autor fuch Gelehrtenzänkerei. Wie dieses Dictum in seiner ans vollen Form sehr abgeschmackt erscheint, so w zweite (von der im reifen Mannesalter abneh Intensität der Begeisterung) durch viele das Ge bezeugende Fälle, wo die Begeisterung für Werke der Tonkunst mit dem den Jahren fo Verständniss im gleichen Grade wuchs und ge wurde und verblieb, widerlegt — oder es ist stens solange unerweisbar, als man nicht ein ge physikalisches Instrument gefunden hat, durch sich die Qualität und das Quantum der von Individuum verbrauchten Begeisterung mit m tischer Genauigkeit feststellen lässt. Ueber die beiden von Langhans den Musikern zur Annah pfohlenen Sätze kann man sich ernstliche Wo sparen. Wollte Hr. Langhans eine Reformation der sikern üblichen Urtheilsmethode mit einigen allg Glossen unterstützen, so war es genug, schlech sagen: Seid recht fleissig und benutzt recht a sam jede sich darbietende und euch annehmbare G heit zur Vervollkommnung eurer Fach- oder mit Verstand betrieben, auch nichts schaden k allgemeinen Bildung. War es ihm aber darum a specielle und eine sichere Grundlage und richti thode des Urtheils mit alleiniger Sicherheit fü Rathschläge zu ertheilen, so konnte er ihnen b weise ein gründliches Studium der Musikges nicht am Narrenseile von feuilletonisirenden, hi und ästhetisch aufgeputzten, in ein Buch v Schwätzereien, sondern aus dem unmittelbaren der Meisterwerke und an der Hand der gleich Theoretiker empfehlen.

So mannichfachen Anstoss wir an der ersten der vorliegenden Brochure, sowohl nach Fo nach Inhalt, nehmen mussten, um so erfreuter wir uns in dem anderen Theile, in welchem de fasser die Ausbildung des musikalischen Urth Laien durch die Erziehung behandelt, entschädig Kurzen gesagt, laufen die Verbesserungsvors welche Hr. Langhans hier gibt, darauf hinau alle Dilettanten sich einem strengen, namentlich ständigen theoretischen Unterrichtscursus in der unterziehen. Was wir dann gewännen: eine W lauter Musiker — das wäre ja ganz nett! lich entwirft der Verfasser seinen Stundenplan z nur für die Gymnasien; wer weiss aber, ob nicl unsere socialen Verhältnisse so in Schwung k dass alle Elternsöhne das Gymnasium besuchen

bsolut nur schaden würde diese Neuerung kaum. er Verfasser, eine Art musikalischer Lasalle, kann abei natürlich die Hilfe und das Eingreifen des Staates icht entbehren; auch würde die Einreihung der musikalischen Disciplinen in die Lehrpläne eine vollständige mwälzung unseres heutigen Erziehungswesens, dessen ängel der Verfasser, namentlich soweit bei demselben die armonische Ausbildung der verschiedenen Seelenvermögen arg vernachlässigt bleibt, hervorhebt, zur Folge aben und deswegen noch lange ein unerfüllter Wunsch leiben. Die weitere Erörterung der hier von Langhans angeregten Fragen müssen wir überhaupt in bescheidener Einsicht unseres eigenen Competenzmangels der Gründlichkeit eigentlicher Fachpädagogen überlassen. Aber für Musiker bleiben die über die musikalische Erziehung unserer Jugend vom Verfasser mit frei und weit blickendem Geiste in anregendster, vergleichungsreicher Darstellung mitgetheilten Ansichten höchst sympathisch und können möglicherweise auch als Ausgangspunct einer im betreffenden Felde zu wünschenden Agitation dienen. Um ihretwillen empfehlen wir auch angelegentlichst das ganze Werkchen der Einsichtnahme der musikalischen Kreise.

Dr. H. Kretzschmar.

Feuilleton.

rolog zum ersten Concerte des Wagner-Vereins in München am 5. Januar 1872.

Von **Peter Cornelius.**

Gesprochen von Frl. Elisabeth Müller aus Oldenburg.

Nach der „Lohengrin"-Einleitung.

Wie diese Töne leise nun verhallen,
Ein Bild vollendend, das uns Allen werth,
Das Tonbild von des Grales heilgem Tempel,
So hat sie einst ein einsames Gemüth,
Von Wonnen trunken und durchglüht von Leiden,
Zuerst gehört, im Geist nur sie vernommen,
So körperlos, so lichtverklärt und zart,
Wie nie ein irdscher Ton im Ohr verklingt:
Es war der Meistor, der dies Tonbild schuf.

„Mein Lohengrin! mein Lohengrin vollendet!"
So rief er aus, als er sich satt gelauscht
Am Wohllaut, der aus Hieroglyphenzügen
Ins Herz ihm drang und seiner Seele Wohllaut
Geschwisterlich und bräutlich dort umfing.
„Ach! welche Wehmuth fasst mich in der Lust
Des Sieges an! Jetzt weiss ich, wer ich bin!
Jetzt fang ich an! Die feige Rast auf Lorbeern
Verachtend, stürm ich jetzt hinan zum Ziel,
Die Fahne deutscher Kunst auf eine Höh
Zu pflanzen, wo sie Siegesgruss
Der Sonne kommender Zeit entgegenwinke!
Ach! aber werd ich, kann ich das erreichen?
Weh dir, mein Vaterland! Du ringst vergebens
Nach Freiheit, der allein die Kunst entstammt,
Nach Grösse, Einheit! Weh, wenn du verdirbst,
Wenn freche Horden deine Flur zertreten,
Mongolen-Rosse deine Dome schänden!
Sinkst du, mein Deutschland, was ist dann die Kunst?
Soll sie, ein Griechenkind, Barbaren huldgen?
Ach! und ich selbst! Wenn mir die Kraft versagt
Inmitten meines Laufs, wenn Hass und Neid
Und Hohn und Unsinn mit Polypenarmen
Mir Seel und Leib zermalmen?! O ein Pfand!
Gib, Himmel, mir in dieser hohen Stunde
Ein Hoffenspfand für meinen Lohengrin!"

Da plötzlich — wars ein lichtverklärtes Traumbild
Im Schlummer, der dem Arbeitsmüden nahte?
War es in ahnungsvollen wachen Träumen,
Dass ein erhabnes Frauenbild er schaute
Und Worten lauschte, die des Zagens Bann
Mild von ihm lösten: „Meister, sei getrost!
Die Siegesbahn, die dir dein Genius zeigt,
Wirst du vollenden. Noth und Missgeschick,
Entsagung und Verkennung, die du trugst
Und tragen wirst, nimm hin! Nimm hin, was Neid
Und Hohn und Unsinn in den Nektarkelch
Des Schaffens dir, dem Auserwählten, mischen.
Dir winkt am Ziel die Wunderblume, die
Nur einmal im Jahrtausend blüht: Erkenntniss
In allen Geistern dessen, was du bist,
Ein Ruhmeskranz um die lebendge Stirne.
Denn sieh! Zur Stunde, wo du jetzt dein Werk
Vollendest, tritt ein Stern in seine Bahnen,
In dessen Strahl dein Leben neu erglänzt.
Drum kämpfe muthig, ringe, leide, schaffe!"

Dies Geisteswort, ein Evangelium
Gings mit dem Meister durch ein stürmisch Leben.
Wie fänd ich Athem, seinem Lauf zu folgen,
Dem Kampf um geistges Dasein und Bestehn
Ein Menschenalter lang! Des Vaterlandes
Gestaltungskrampf riss auch den Meister jäh
In seine Wirbel, trieb ihn in die Fremde;
Verbannt, verfehmt, sandt er des Geistes Blitze
Nur scheidend noch, verzweifelnd in die Heimath.
Und ob dort Künstler hoch sein Banner hielten,
Ob Losung ward sein Nam in einem Kriege
Der Kunstbegeistrung mit der Eitelkeit,
Die, um ihr hohles Ich sich blöde drehend,
Jedweden Anhauchs baar der Schöpferkraft,
Nur im Verneinen ihre Macht erprobt;
Und ob der Meister still und ernst erlauscht
Des Urquells heilger deutscher Sage Rauschen,
Und alles tiefste Wesen seines Volkes
In neue ewge Formen glühend giesst:
Ihm wird kein Segen, ihm nicht Ruh noch Rast,
Nicht Herd noch Heimath, ihm versagt der Boden
Den nackten Stein, sein müdes Haupt zu bergen —
Und Zorn und Schmerz fasst ihn verzehrend an.

„Entsagen! Geistges, bitterstes Entsagen?!
Sei denn entschieden! Sei mein Loos, mein Tod!
Es ist vorbei! In des Vergessens Stromfluth
Seist du, mein Nibelungenhort, versenkt!
Zerstieben mag die Leier, meinem Volke
Zu seines Wesens Runenlied gestimmt!
Auf einem Stein aus deutschen Domes Trümmern
Mag seine Ruhstatt finden dieses Haupt."

Da tönte Botschaft in den Ruf des Wehs.
„Ein deutscher König lässt dir Gruss entbieten;
Sein Land soll fürder deine Heimath heissen,
Sein Thron sei deines Lebens Hort und Heil.
Das ist sein Wort: Sei froh, sei frei, sei reich!
Und was du schaffst, sei deines Königs Lust,
Ein edelstes Gesteiu in seiner Krone."

O das war Nachhall jener Traumesworte,
Erfüllung wars der milden Trostverheissung,
War Sternes Glanz, der leuchtend sich ergoss
In eines Dichters schmerzenvollste Stunde.
Welch hold erneutes Leben dies, welch Schaffen!
Der herrlichsten Gestaltungen ein Reigen
Entstieg der Werkstatt nun des Magiers;
Und als die Meisterdichtung heitren Stils
Der Hörer Lust zu stürmschem Ruf erregte,
Da sah zum ersten Mal ein deutsches Volk
Den König stolz ihm seinen Dichter zeigen.

Und heute, wo dies neuerstandne Deutschland
Sich Einheit, Freiheit, Macht im Sieg errungen
Und friedlich wieder sich zum Herde wendet,
Zur Kirche, Schule, zu des Friedens Künsten,
Da tönt des Meisters Name laut und lauter
Von allen Marken unsres Vaterlandes,
Und widerhallend tönt der Klang zurück
Jenseits der Alpen von italschem Boden.

Da ists, als würden Neid und Hohn und Missgunst
Im grossen Strom der Sympathie zerspült,
Der schützend, grüssend um den Meister fluthet;
Als hätte eines ganzen Volkes Seele
An eines Königs Herzschlag sich belebt,
Dass es nicht länger gönnen will dem Tod,
Zuerst ihm seine Meister zuzuführen,
Dass es, dem Griechen gleich, lebendge Kränze
Für ewig lebenvolle Stirnen hat.
Aus tausend Männerherzen tönt der Ruf:
Meister! Wir stehn zu dir und deinem Ringen;
Du gabst dein Leben für die deutsche Kunst,
Dein Sieg ist ein Triumph der deutschen Fahne.
Wir wollen in Bayreuth dein Haus dir bauen,
Hüt es der deutschen Kunst den heilgen Gral!

Tagesgeschichte.

Das Wagner-Concert in Mannheim.*)

Die hohen Festtage, welche Richard Wagner der Stadt Mannheim, wie seinen vielen von nah und fern herbeigeeilten Verehrern durch sein Erscheinen und Wirken bereitet, und welche allen Theilnehmern ebenso genussreiche als unvergessliche sein müssen, sind in diesen Blättern durch Referate Schritt für Schritt begleitet und in ihren Hauptmomenten schon festgehalten worden. Wenn wir trotzdem im Folgenden unternehmen, nochmals darauf zurückzukommen, so bedarf dies wohl kaum der Rechtfertigung, im Hinblick auf die künstlerische Bedeutung jener Tage, um welche manche grosse Residenz Mannheim mit Recht beneiden mag.

An dieser Stelle, an welcher erst kürzlich Richard Wagner's eminentes und einzig dastehendes künstlerisches Schaffen, die grosse Mission, die er siegreich durchführt, in einer gedrängten Uebersicht dargelegt und verständnissvoll gewürdigt worden, sind wir der weiteren dahin zielenden wie leitenden Betrachtungen überhoben. Wir setzen als bekannt und anerkannt voraus, was Richard Wagner in seinen unsterblichen Werken als Dichtercomponist, als Reformator der Bühne, als Kunstschriftsteller und Aesthetiker, als Schöpfer einer neuen, echt deutschen Kunst geleistet und erreicht hat und welche neuen riesigen Thaten eben jetzt in der Ausführung begriffen sind.

Wir wissen zwar sehr wohl — und wissen es schon seit einem Vierteljahrhundert —, dass das Verständniss seiner Zeitgenossen mit dem Fluge seines Genius niemals Schritt halten konnte, sondern ihm nachgehinkt ist, wie eben die trägere Menge allen Sehern und Propheten zu allen Zeiten nachgehinkt ist. Es ist uns ebenso bewusst, dass die „Anerkennung", die Richard Wagner gefunden, keineswegs schon eine allgemeine, unangefochtene ist; dass im Gegentheil kein anderer Kunstschöpfer so heftige und erbitterte Anfeindung gefunden hat, wie gerade Er. Aber wenn wir für die Alle überragende Bedeutung und Macht seines Genius, für die epochemachende Grösse seiner Mission irgendwie noch einer Bestätigung bedürfen, so läge sie gerade in dieser Thatsache, welche nur auf die ästhetische Einsicht, auf das Kunstverständniss und — auf den guten Willen seiner Gegner ein trauriges Licht werfen, während sie das Wirken Wagner's selbst hier und da allenfalls momentan in seiner praktischen Bethätigung hemmen, im Grossen und Ganzen aber nicht im Geringsten beeinflussen oder gar stauen konnten. Im Gegentheil befeuerten sie nur die Verehrer seiner künstlerischen Grossthaten, sich um so begeisterter um ihn zu schaaren und die reale Verwirklichung seiner Ideale nach besten Kräften zu fördern.

Diese Erfahrungen sind so alt, wie die Welt. Weil sie aber nie in gleicher Weise sich wiederholen und bei neu erscheinenden Geistesheroen immer wieder aufs Neue gemacht werden müssen, sind sie für die nachfolgenden Gene leider niemals fruchtbringend geworden und werden au wiederkehren. Die, welche das Wahre, Grosse und Sc solches anerkannt, werden sich eben auch niemals beirren lassen — denn ohne Kampf gibt es überhaupt Sieg. — Viel Feind', viel Ehr'!

Wer aber Richard Wagner's überwältigendes Kunst auch noch so genau kennt und noch so begeistert vereh wird trotzdem eine hochbedeutende Phase seiner uni Künstlernatur verborgen bleiben müssen, wenn ein g Geschick ihm nicht vergönnt hat, den grossen Meister Dirigenten zu bewundern. Um dieses wahrhaft einzi nusses theilhaftig werden zu können, bedarf es freilich b günstiger Umstände. Denn seit einer Reihe von Jahren Richard Wagner nur in ganz ausnahmsweisen Fällen de herrnstab, um persönlich sich an die Spitze eines Orche stellen und eine Aufführung zu leiten. Was die Mit durch verliert, kann nur der beurtheilen, dem da zu Theil wurde, einem solchen Festtage der Kunst p beizuwohnen.

Wenn man aber bedauernd fragt, weshalb der Mei nur so selten hierzu bereit finden lässt, so liegt die Ant fach darin: dass er, um seine herrliche Mission voll u zu erfüllen, der körperlichen und geistigen Ruhe, d schlossenheit von der Alltagswelt bedarf und dass er dieser selbstgewählten Einsamkeit nur dann noch her kann, wenn es grosse Kunstzwecke von weittragender B gilt. So geschah es, als in München „Tristan und Isol „Die Meistersinger" den historisch merkwürdigen Ta ersten Aufführung erlebten; als dort endlich seine grossen Werke, „Holländer," „Tannhäuser" und „Lohen deren hundertfache Aufführungen an allen deutschen leider eben so viele Verstümmelungen und Verzerrung idealen Gehaltes waren — in ihrer Reinheit und Grösse stellt wurden. So wird es wiederum geschehen, w epochemachende Tag anbricht, wo das colossale Nibelunge auf der Nationalbühne in Bayreuth seine künstlerisch erstehung feiert.

Um so höher ist die Auszeichnung zu schätzen, Mannheim in den letzten Tagen zu Theil wurde, eine A nung, welche es sich dadurch erwarb, dass hier d Wagner-Verein ins Leben trat, nach dessen Vorbild übrigen bildeten, und dass dieser Verein, Dank seinen genten und thatkräftigen Comité, eine Rührigkeit und enwickelte, welche in verhältnissmässig kurzer Zeit di lichsten Resultate erzielte. Wenn alle grösseren Städte lands auch nur einen annähernd ähnlichen Eifer und E mus für die Wagner'sche Kunst entwickelt hätten, wie M im Verhältniss zu seinen Mitteln, so hätte der Pl deutschen Festbühne von allem Anfang an in weit gross Dimensionen angelegt werden können, als jetzt geschel

*) Aus dem „Mannheimer Journal" abgedruckt. D. Red.

sführung wäre zu einer gemeinsamen That des ganzen
en Volkes, zu einem Nationaldank für Richard Wagner,
tter der deutschen Bühne, den Repräsentanten deutscher
erhoben worden. Unter diesem Gesichtspuncte ist Mann-
im Anfang ziemlich isolirt dastehende Initiative um so
zu schätzen. Und diese Erwägung wird auch den Meister
em bestimmt haben, durch sein persönliches Erscheinen
annheimer Verein eine besondere Weihe zu ertheilen.
e es überhaupt schwierig, ja fast unmöglich ist, den Ein-
den ein musikalisches Kunstwerk auf den empfänglichen
hervorruft, durch Worte zu schildern, so ist es eine
ninder schwer zu lösende Aufgabe, einem nicht Betheii
n Worten klar zu machen, wie Richard Wagner dirigirt
is seine Orchesterleitung von den anderen Dirigenten so
ich unterscheidet. Man kann sich durch einen Vergleich
it am schnellsten hierüber verständigen. Wagner's Auf-
und Leitung musikalischer Kunstwerke verhält sich zum
n der Capellmeister, wie Wagner's Musikdramen zu so-
en Capellmeister-Opern. In der That steht die Wagner'-
esammtkunst mit seiner Kunst des Dirigirens im aller-
Zusammenhange. Wie alle Manifestationen seines
rgeistes nur verschiedene Ausstrahlungen von demselben
punct sind; wie alle seine Werke auf ein grosses Kunst-
nführen: so steht auch seine Direction im vollkommen-
nklang mit diesem Ideal und verkörpert dasselbe um so
lbarer, als hier der Schöpfer dieses Ideals uns selbst in
r Person gegenübertritt und das Geheimniss seiner
uns selbst an Reproductionen bekannter Werke zeigt, die
einer Künstlerhand zu Neuschöpfungen werden.
elches ist denn nun aber das Geheimniss der Wagner'-
Kunst? — Es ruht in seiner erhabenen Auffassung der
als höchster und reinster Kunst, „aus welcher die Welt
Bewusstsein so bestimmt sich erklärt, als die tiefste
phie", deren Verständniss uns erst durch Beethoven er-
n ward. Die einseitige Wirkung der „schönen Erschei-
der Musik, auf welche die meisten Musiker, bewusst oder
sst, lediglich hinarbeiten, ist für Wagner mit Recht ein
s untergeordnetes, in seinen Consequenzen sogar schäd-
Element. Denn das rein sinnliche Gefallen an „schönen
" erfasst die tiefsinnigste und innerlichste aller Künste
ihrer Oberfläche und stellt sie auf gleiche Stufe mit
erken der bildenden Kunst, während die Musik an und
einzig nach der Kategorie des Erhabenen beurtheilt
kann, „da sie, sobald sie uns erfüllt, die höchste Exstase
vusstseins der Schrankenlosigkeit erregt". Von dieser
ung des eigensten Charakters der Musik ausgehend,
uns auch ihre wahren Kunstwerke in einem durchaus
ichte erscheinen. *)
s man aber von Seiten der Technik, oder richtiger „des
rks", niemals zu dieser erhabenen Auffassung der Musik
n kann, sondern in ihrem einseitigen Dienst ewig nur
Aussenseiten der Kunst haften bleiben muss, — ist wohl
Klardenkenden selbstverständlich. — Hierin liegt nun
r Kernpunct der Frage nach dem Unterschied zwischen
tung eines musikalischen Kunstwerkes durch Richard
, oder durch einen beliebigen Capellmeister. Wer die
ies Kunstwerks nicht erfasst hat, der kann natürlicher
nuch die Erscheinung desselben niemals zum adäquaten
k bringen; der hält sich consequent nur an die Form
igt nicht durch zum inneren Gehalt. Deshalb ist auch
hste, was ein sogenannter „tüchtiger Capellmeister" an-
nd erreichen kann, immer nur Präcision und Glätte der
ung, eine Politur der Aussenseite, welche als graziös,
" und „virtuos" ohne Widerspruch anerkannt wird und
eser Form auch den meisten Hörern vollkommen genügt
sie ja niemals etwas Anderes kennen lernten und des-
halb glauben müssen, dass es in der That auch nichts Höheres gibt. Tritt ihnen nun aber ein musikalisches Kunstwerk vom Lichte eines Wagner'schen Geistes erleuchtet entgegen, so empfinden sie unmittelbar den enormen Unterschied, ohne sich des Grundes bewusst werden zu können. Sie staunen aber und sind ergriffen; der naive, unbefangene Hörer wird auch sofort überzeugt sein, dass hier allein das wahre Kunstwerk, als Ganzes in seiner inneren Vollendung, ihm gegenübersteht. — Hier, wie nirgends, gilt das Faust'sche Wort: „Wenn Ihrs nicht fühlt, Ihr werdets nicht erjagen!"

Wir haben dies Alles an Beethoven's A dur-Symphonie erlebt. Wer glaubt sie nicht zu kennen — und wer hat sie gekannt, bevor er sie unter Wagner's Direction gehört hat? — Da es doch gar zu kindlich wäre, anzunehmen, Beethoven habe sich bei dieser Symphonie „gar Nichts gedacht", sondern nur „schöne Musik" machen wollen, so ist irgend ein feiner Kopf auf das geistreiche Auskunftsmittel verfallen, Beethoven habe in dieser Symphonie eine Bauernhochzeit schildern wollen.*) Vermuthlich hat dieser „Aesthetiker" geglaubt, weil Beethoven's Phantasie in der Pastoral-Symphonie sich mit dem Hirtenleben (in F dur) beschäftigt habe, so wäre es ganz logisch, dass er in der (angeblich) darauf folgenden (aber thatsächlich erst nach der 8. Symphonie componirten) 7. Symphonie eine Fortsetzung (aber diesmal zur Abwechslung in A dur) habe folgen lassen, um diesen „Stoff" möglichst vollständig zu erschöpfen! Dieser baare Unsinn ist aber von dem lieben Publicum ohne Weiteres geglaubt und von den „Tüchtigen" mit Eifer acceptirt worden. Beethoven's A dur-Symphonie wird seitdem ächt „bauernmässig" aufgefasst; der Finalsatz z. B. wird im halben Tempo genommen, damit die Bauern auch darnach tanzen können! — Einen nicht geringeren Unsinn hat der Beethoven-Biograph Lenz herausgeklügelt, welcher der A dur-Symphonie (sowie der 8. in F dur) einen militairischen Charakter aufzwingt, weil sie im Kriegsjahre 1813 componirt sei, in der Opuszahl (92) auf die „Schlacht von Vittoria" (Opus 91) folgt und von Beethoven mit dieser zugleich aufgeführt worden sei! — Aus solchen zufälligen Aeusserlichkeiten will ein Beethoven-Kenner auf den inneren Gehalt dieses Werkes schliessen!

Nun aber kommt Richard Wagner und sagt uns: „Beethoven's Freude an der Ausübung seiner Kraft des Gestaltens vom Unbegreiflichen, Niedrfahrenen, wird hier zum Humor: aller Schmerz des Daseins bricht sich an diesem ungeheuren Behagen des Spieles mit ihm. Die wiedergewonnene Unschuld spielt scherzend mit dem Stachel der gesühnten Schuld; das befreite Gewissen neckt sich mit seiner ausgestandenen Qual. Nie hat eine Kunst der Welt etwas so Heiteres geschaffen, als diese Symphonie in A dur, mit allen ihren so innig verwandten Tonwerken des Meisters aus dieser göttlichen Zeit seiner völligen Taubheit. Die Wirkung hiervon auf den Hörer ist die Befreiung von aller Schuld, wie die Nachwirkung das Gefühl des verscherzten Paradieses ist, mit welchem wir uns wieder der Welt der Erscheinung zukehren. So predigen diese wundervollen Werke Reue und Busse, im tiefsten Sinne einer göttlichen Offenbarung". — Will man sich über die inneren Vorgänge der A dur-Symphonie aber durchaus ein concretes, äusserlich fassbares Bild entwerfen, so denke man sich gleichfalls nach R. Wagner's Andeutung — die Dionysosfeste in Athen, wo dann die Lenäen, mit dem Kelterfest und den Processionen, die Anthesterien mit ihren geheimen Opfern, dann die grossen städtischen Dionysien mit ihren Komödien und endlich die triaterische Dionysosfeier der Mänaden, zur Zeit der Wintersonnenwende, in den vier Sätzen der Symphonie ihr künstlerisches Abbild finden mögen.

Dass bei einer solchen geistigen Durchdringung des Inhaltes auch die äussere Erscheinung dieser Symphonie eine durchaus verschiedene, überwältigende sein muss, liegt wohl auf der Hand! Speciell über die Auffassung des letzten Satzes sagt der Meister: „Hier feiert die rein rhythmische Bewegung gewissermaassen ihre Orgie, und daher kann auch dieser Allegro-Satz nicht bestimmt und schnell genug genommen werden".

Dies führt uns unmittelbar auf die rein technische Behand-

s Weitere hierüber ist in Richard Wagner's Schriften nachzulesen. isen, als zunächst hierher gehörend, auf die Festschrift „Beethoven", pochemachende Abhandlung „Ueber das Dirigiren", sowie auf die ier erschienene „Zukunftsmusik". Die genaue Kenntniss der Wag-Schriften ist überhaupt zum eingehenden Verständniss seiner Kunst 'orderlich.

*) Selbst Berlioz huldigt dieser unglaublich trivialen Auffassung.

lung der Aufführung von Instrumentalwerken durch Wagner's Künstlerhand. Selbstverständlich kann keine Kunst, selbst die idealste, ohne eine durchaus vollendet ausgeführte Technik gedacht werden. Nur darf diese Technik für sie nicht Selbstzweck, sondern lediglich Mittel zum Zweck sein, — und dies ist das wesentlich Unterscheidende und — Scheidende zwischen der Wagner'schen Kunst und dem sonst üblichen Handwerk des Dirigirens.

Richard Wagner selbst gibt uns den Schlüssel zu dem Geheimniss seiner Kunst in den wenigen Worten an: „Will man Alles zusammenfassen, worauf es für die richtige Aufführung eines Tonstücks von Seiten des Dirigenten ankommt, so ist dies darin enthalten, dass er immer das richtige Tempo angebe". Die Wahl und „Bestimmung desselben lässt uns sofort erkennen, ob der Dirigent das Tonstück verstanden hat, oder nicht. Das richtige Tempo gibt guten Musikern es fast von selbst an die Hand, den richtigen Vortrag zu finden". — Das klingt so ausserordentlich einfach und leicht und ist doch so unglaublich schwer! Das „richtige Tempo" — das ist ja eben das Ei des Columbus! — „Nur die richtige Erfassung des Melos" (hier im weitesten Sinne, nicht allein als Melodie, sondern als Gesangspoesie, als declamatorischer Tonvortrag überhaupt genommen) gibt das richtige Zeitmaass an". — Diese richtige Erfassung des Melos ist aber zugleich die des Geistes eines Tonstückes. Und wie nun in einem grösseren symphonischen Satze die Stimmungen wechseln, ja oft als Gegensätze sich kundgeben, so kann auch das Zeitmaass nicht immer das gleiche sein, wenn es allen Stimmungen entsprechen soll. Das normale Haupttempo bedarf daher der Modificationen, die dem jedesmaligen Charakter des Melos sympathisch folgen und sich ihm elastisch anschmiegen. „Die Einsicht, ob der Vortrag vorwiegend dem gehaltenen Tone (dem Gesange), oder der rhythmischen Bewegung (der Figuration) sich zuneigt, hat den Dirigenten zu bestimmen, welche Eigenthümlichkeit des Tempos er vorwiegend zur Geltung zu bringen hat".

Hier steht nun das Adagio dem Allegro gegenüber. Wie jenes in gewissem, zartverständigem Sinne nicht langsam genug genommen werden kann, so kann das Allegro als das äusserste Ergebniss der Brechung des reinen Adagio-Charakters durch die rhythmisch bewegte Figuration angesehen und in diesem Sinne in seinen letzten Consequenzen nicht schnell genug genommen werden. „Was aber zwischen diesen äussersten Puncten liegt, ist dem Gesetz der gegenseitigen Beziehungen zu einander unterworfen, und diese Gesetze können nicht zartsinnig und mannichfaltig genug erfasst werden, denn in diesen Modificationen des Tempos liegt ein wahres Lebensprincip unserer Musik überhaupt".

Richard Wagner unterscheidet nun zweierlei Gattungen des Allegros. Dem neueren, echt Beethoven'schen, erkennt er den sentimentalen Charakter zu, während er dem älteren, vorzugsweise Mozart'schen, den naiven Charakter beilegt, wobei er der schönen Charakteristik Schiller's in seiner Abhandlung „Ueber die sentimentale und naive Dichtkunst" folgt. Im Beethoven'schen Allegro dominirt immer noch der dem Adagio entlehnte Gesang; diese Sätze werden meistens durch eine Grundmelodie beherrscht, welche, dem Charakter des Adagios angehörend, ihnen eine sentimentale Bedeutung verleihen im Gegensatz zum absoluten, ungebrochenen, naiven Allegro der Mozart'schen Allabreve-Sätze.

Indessen zeigen sich auch bei Mozart schon unverkennbare Wendungen nach dem Sentimentalen hin, und dies bewies uns Richard Wagner in ausserordentlich feinfühliger Weise durch seinen Vortrag der Ouverture zur „Zauberflöte". Wer hätte geglaubt, dass dem Hörer hier noch völlig neue Einblicke sich öffnen könnten? Der Meister zeigte uns dies aber durch seine, aus der richtigen Erkenntniss des Melos hervorgehenden, freien Modificationen des Tempos, welche ein überraschend klares Licht über den Charakter einzelner Stellen und, durch das Gesetz einer folgerechten Rückwirkung, auf den Charakter des ganzen Tonstücks verbreiteten.

Jedoch sind es keineswegs die feinen Modificationen des Tempos allein, welche im Wagner'schen Vortrag so lichtvoll und tiefergreifend wirken.

Es ist nicht minder die künstlerische Vertheilung von Licht und Schatten im Vortrag, die genaueste Einhaltung und lichste Durchführung der vom Componisten vorgeschrieben dem Geist des Werkes sich ergebenden Vortragszeichen dies scheint auf den ersten Blick eine ganz selbstverstä von jedem guten Orchester unschwer zu erfüllende Bed und doch ist sie nicht minder schwer und wird nicht selten gefunden, als die oben erläuterte. — „Nichts ist Orchester fremder geworden, als das gleichmässig star halten eines Tones, und doch ist dieser die Basis aller D wie im Gesange, so im Orchester; erst von ihm aus ist den Modificationen zu gelangen, deren Mannichfaltigk Charakter des Vortrags bestimmt. Wie wir aber kein Forte mehr haben, fehlt uns auch das rechte Piano; mangelt die Fülle des Tones".

Diese beiden Pole aller Dynamik des Orchesters, z denen der Vortrag sich zu bewegen hat, bringt nun Wagner in ihrer vollsten Bedeutung zur Geltung und damit die überraschendsten, ja unglaublichsten Wirkung Orchester erhält unter seiner Hand ein ganz neues, ung Leben. Die Farbentöne sind von einer bis dahin unge Sättigung und Gluth, die Uebergänge erscheinen wunder schattirt, die Tonsenkungen vom zartesten Colorit, die rungen von erschütternder Gewalt, die breiten Gipfelpun colossaler Majestät. Der Zauber der Persönlichkeit tr noch hinzu, um hier zu vollenden, was selbst die tiefste und das klarste Verständniss allein, ohne die erforderlich kraft, nicht vollbringen könnten. Die zwingende Gewa solchen Individualität muss hinzutreten, um das voll Emp auch wirklich zum vollen Ausdruck zu bringen und z Wollen und Vollbringen nicht den geringsten Zwies dulden.

Richard Wagner, der stets auswendig dirigirt, weil Partitur vollständig „im Kopfe" hat, wirkt wunderbar „tisch" auf sein Orchester. Er zwingt es vollkommen zu Willen, er kann mit ihm und aus ihm Alles machen; ihm unbedingt. Jeden Einzelnen weiss er zu beseelen begeistern; mit dem gesammten Instrumentalkörper bleib steter, sympathischer Wechselwirkung, und Alle lausch förmlich seine Gedanken ab. Er „spielt" auf dem Or wie auf einem Riesen-Instrument — und zwar mit einer heit, welche niemals irrt, mit einer Souverainetät, welch sich freudig beugen. Man muss das gesehen und gehört um sich einen vollkommenen Begriff davon machen zu k diese Erscheinung wird unter allen Umständen auch so bleiben, wie Wagner's incommensurable Künstler-Indivi selbst eine einzige ist und bleiben wird.

Ein Berichterstatter über unseren musikalischen Fe hat treffend bemerkt, dass die unter des Meisters Leitun gehabten Aufführungen einen grossartigen Ausblick a Bayreuther Unternehmen eröffnen. Und so ist es in de Wenn man erlebt, wie ergreifend selbst die bekanntesten unter Wagner's Meisterhand auf uns wirken, bekommt m Idee von der gewaltigen Wirkung, welche das Nibelunge in Bayreuth auf uns üben wird.

Von der den Wagner'schen Kunstwerken innewoh Macht kann man überhaupt einen vollgiltigen Begriff nur den Meister selbst erhalten. Vier seiner Instrument brachte er in seinem Concert zu Aufführung: den Kaiser- die Einleitung zu „Lohengrin", die Ouverture zu den „ singern" und Vorspiel und Schlusssatz aus „Tristan und — Welchem Verehrer Wagner's wären diese Tonwerke genau bekannt, als Beethoven's Adur-Symphonie oder „Zauberflöte"!

Und wem wären sie dennoch an diesem Abend nicht so überraschend neuem Lichte erschienen, als jene? — de tische Grund ist hier wie dort derselbe. Wenn aber d oder andere Orchesterdirigent sich mit der Behauptung wagen könnte, dass seine „Auffassung" von Mozart und Be eine zwar sehr verschiedene, deshalb aber nicht minde gar allein) richtige sei, und wenn er bei seinen Verehrer für ein um so willigeres Ohr finden dürfte, als ja Wagn „Classiker" ist — so wird doch wohl Niemand so kühn s

behaupten, dass er auch Wagner's Werke richtiger verstehe und „besser dirigire", — als der Schöpfer selbst!

Dagegen darf man unbedenklich behaupten, dass, wenn Wagner's Werke irgendwo nicht zu ihrer vollen Wirkung und dem entsprechend auch nicht zum Verständniss der Hörer gelangen, dies hauptsächlich am Dirigenten, überhaupt an der Ausführung, aber sicher nicht an den Werken selbst liegt. Da wir nun aus Erfahrung wissen, wie wenig befähigte Dirigenten überhaupt gefunden werden, und wie diese wenigen sich meist noch durch Mangel an „Sympathie" für R. Wagner auszeichnen, so wird es klar, warum man noch immer so unglaublich Verkehrtes und Sinnloses über Wagner's Werke zu hören und zu lesen bekommt. Hierzu gesellen sich auch noch Jene, die mit einer Verbissenheit, welche jede Einsicht von vornherein ausschliesst, ihre „Anerkennung" vorgeblich „principiell" (im Geheimen aber meist aus persönlichen Gründen) versagen zu müssen glauben, noch ehe sie überhaupt diese Werke gut oder schlecht gehört — und verstanden haben.

Wir stimmen mit dem oben citirten Referenten (in der „Carlsruher Zeitung") auch darin völlig überein, dass factisch an unserem Wagner-Abend „der Gegensatz zwischen Wagnerianern und Gegnern nicht mehr existirte", weil unter allen Theilnehmern nur noch eine Stimme, die der Anerkennung und Bewunderung, herrschte. Denn dieselbe zwingende und überzeugende Gewalt, welche Wagner auf das Orchester übt, gelangt auch in jedem aufmerksamen Hörer sofort zur vollen Macht. Man muss ihm folgen, muss ihn verstehen, muss an ihn und seine Werke begeistert sich hingeben! Hier decken sich Inhalt und Form, Ideen und Ausführung in so vollständigem Maasse, wie nur selten in der Kunst, und deshalb wird auch hier eine Gesammtwirkung erzielt, welche zu dem Höchsten zählt, was der Künstler jemals zu erreichen vermag.

(Schluss folgt.)

Musikbrief.

Wien.

(Schluss.)

Geradezu zur eleganten Salonetude wurde die „Appassionata" unter den Händen eines anderen Virtuosen, welcher gleichfalls mit dieser Sonate sein erstes, im kleinen Musikvereinssaale gegebenes Concert eröffnete. Dies war der Pole Joseph Wieniawski, im Auslande und speciell seinem engeren Vaterlande kaum minder gefeiert, als sein um wenige Jahre älterer Bruder, der berühmte Geigenvirtuos Heinrich W., bei uns hingegen völlig unbekannt.

Brillant ausgebildete Lauftechnik, ein bewunderungswürdiges Gedächtniss, Klarheit und Sauberkeit des Vortrages muss dem Virtuosen der Neid lassen, aber auch sein enthusiastischster Bewunderer würde ihm männliche Kraft des Anschlages, Geist und Poesie der Auffassung, Innerlichkeit der Empfindung nicht zusprechen können.

Als Componist entschiedene Impotenz offenbarend, erhebt sich Wieniawski als Pianist nicht viel über das Niveau des idealisirten Salonspielers. Wer den Virtuosen am Clavier nicht sehen, sondern nur hören sollte, würde darauf schwören, es spiele ein frühreif blasirtes Mädchen. — — Eine gewisse graziöse Coquetterie ist noch die liebenswürdigste Seite des W.'schen Spieles.

Diese entfaltete er besonders in der Schlussnummer seines zweiten (mit Orchester gegebenen) Concertes, der E dur-Polacca von Weber. Ueberhaupt erschien der fingergewandte Pole in diesem zweiten Concerte zwar als kein geistig „Grösserer", aber die Lichtseiten seines Talentes strahlten in hellerem Lichte. Das Letztere hauptsächlich darum, weil W. ein seinem Naturell viel homogeneres Programm zusammengestellt hatte. Die „classische Concession" erachtete der Virtuose leider auch diesmal für unerlässlich, zum Glück betraf sie aber nur das C moll-Concert Beethoven's: ein Werk der ersten Periode des Meisters, taghell und kaum möglich zu vergreifen.

Wie schwer sich auch der jetzt erste Virtuose der Welt an einem klarsten Beethoven'schen Meisterwerke versündigen kann, erfuhren wir wenige Tage früher in Hellmesberger's zweiter diesjähriger Quartettsoirée, als Anton Rubinstein mit fabelhafter Bravour den Clavierpart des grossen B-Trios ausführte.

Der Künstler spielt die grössere Hälfte dieses Trios so geistig gross, pietätvoll und innig, dass schon mehr als Heine'scher Uebermuth dazu gehörte, den schönen Eindruck durch die crassesten Virtuosenunarten muthwillig zu zerstören. Hatten wir das ganz überflüssige brutale Rubato des Scherzo-Trios, dem unvergleichlich schön dargestellten Andante lauschend, beinahe schon vergessen, so scheuchte uns das abscheuliche Hervorstechen des Finalthemas um so unangenehmer auf; am Schlusse entliess uns Rubinstein mit ungenirtem Danebengreifen, wie es bei so chaotisch-maassloser Virtuosenhast gar nicht anders möglich. Ein Theil des Publicums war „baff", der andere applaudirte so heftig, dass sich R. neuerdings ans Clavier setzte und Variationen von Händel zugab.

Aus der „keuschen" Quartettsoirée war im Handumdrehen ein „eitles" Virtuosenconcert geworden. Das musste Schumann's F dur-Quartett erfahren, für das — so schön es auch gespielt wurde, die Hörer die rechte Stimmung nicht mehr fanden. — Eröffnet wurde der Quartettabend mit dem merkwürdigen D moll-Quartette von Raff, einem vor zehn Jahren bei Hellmesberger abgelehnten, bei der jetzigen zweiten Aufführung viel freundlicher aufgenommenen Werke. Gross, wie wenige Streichquartette der Gegenwart, angelegt, machte diese vom letzten Beethoven inspirirte Raff'sche Kammercomposition doch auf uns vorherrschend den Eindruck, das Talent ihres Autors habe den wahrhaft grossartigen Intentionen nur selten folgen können. Züge von tiefer Empfindung, von Geist und Gesinnungsadel finden sich überall, aber das Reflectirte, blos äusserlich Ausfüllende, „Raffinirte" überwiegt ohne Zweifel, wenn auch im 1. Satz und im Adagio am wenigsten. Die Hauptmelodie des Adagios allein aber genügt, das D moll-Quartett, so formell unfertig und zerfahren es ein erstes Anhören erscheinen lässt, unserem Herzen zehnfach näher zu bringen, als das bei Door aufgeführte glatt gefeilte G dur-Trio.

Hellmesberger's erste (14 Tage vor der zweiten veranstaltete) Quartettsoirée brachte Quartette von Haydn (in F, mit dem figurirten Adagio aus D) und Beethoven (Op. 59 in C), dann Volkmann's B moll-Trio, der Clavierpart mit Verständniss und Energie durch Prof. Schenner vertreten. Auch dieses leidenschaftlich erregte Nachtstück gewinnt sich bei jeder Reprise in Wien neue Sympathien, während man es bei der ersten öffentlichen Vorführung 1860 für immer abgethan erklären wollte. — —

Wenig Worte haben wir über das am 9. Dec. gegebene, vom besten Erfolg begleitete Concert der Sängerin Regan zu verlieren. Wir haben die grossen Vorzüge dieser liebenswürdigen Sängerin (die hauptsächlich nach Seite der vortrefflichen technischen Manier und des anspruchslos-natürlichen Vortrages hinfallen) bereits in verflossener Saison den Lesern des „Musikal. Wochenbl." ausführlich geschildert. Dieselben sind auch heuer gleich geblieben und thaten wie immer bei Kennern und Laien ihre Schuldigkeit.

Mit sehr mässigem Erfolge haben drei unserer hervorragendsten Gesangsinstitute hinter einander Concerte veranstaltet: die Wiener Singakademie, der Akademische und der Männer-Gesangverein. Die Singakademie vermochte Händel's reizende Cantate „Allegro e pensieroso" diesmal nicht zu so durchschlagender Geltung zu bringen, als bei der ersten Aufführung in der vorigen Saison. Vielleicht sangen die Vereinsmitglieder nicht mit solcher Lust und Liebe, wie das erste Mal, vielleicht hatte sich das Publicum auch die ursprüngliche Händel'sche oder (besser noch die modern-supplirende) Franz'sche Orchesterbegleitung zu hören erwartet, während es bei dem monotonen Clavier blieb. Die den Effect am meisten schädigende Calamität bestand aber in dem Mangel ausreichender Solisten. Wenn man für die überaus schwierige Nachtigallen-Arie keine besser geschulte erste Sopranistin zur Hand hatte, als das diesmal auserkorene Frl. E., so hätte man das Stück lieber ganz streichen sollen. Für uns gibt es nichts Widerlicheres, als holprige und unreine Coloratur. Nur in höchster Vollendung dargestellt, können wir diese Gesangsgattung heute noch vertragen. — —

Auch die HH. Tenöre genügten ganz und gar nicht. Sehr verdienstlich wirkten aber in „Allegro e pensieroso" (von dem kürzlich bei Leuckart in Leipzig ein vortrefflicher Clavierauszug von Rob. Franz in prachtvoller Ausstattung erschienen, auf den wir vielleicht nächstens zurückkommen) Frl. Angermeyer und Hr. Dr. Kraus mit. — Die weiteren Nummern des Concertes waren ein liebliches „Salve regina" aus dem 14. Jahrhundert (klangschön, aber allzu modern harmonisirt von Franz Krenn), Schumann's Piano-Violinsonate in A moll, von Frau Auspitz-Kolár und Hrn. Brodsky mit Verständniss vorgetragen; „Mirjam's Siegesgesang" von Schubert, das Solo von Frl. Fillunger mit prächtiger Stimmentfaltung, aber geradezu unleidlichem Tremoliren und Distoniren gesungen, endlich ein in vier Abtheilungen gegliedertes „Weihnachtslied", Text und Musik von P. Cornelius, eine Novität, welche durch warme Empfindung und maassvoll edle Haltung lebhaft anzog. Die 3. Abtheilung des „Weihnachtsliedes" („Christus der Kinderfreund") für Altsolostimme ist besonders sinnig gedacht; das Aufsparen der Alles sagenden Worte „O Herr, ich liebe Dich" (während „Glaube" und „Hoffnung" früher gleichsam motivirt werden) ist ein fein berechneter Effect von glücklichster Wirkung. Hervorzuheben ist die schöne Ausführung des 2. Theiles durch die noch ungeschulte, aber stimmbegabte und in der Auffassung zu den schönsten Hoffnungen berechtigende Altistin Frl. Exner.

Keinen besonders rosigen Einblick in den gegenwärtigen Stand der chorischen Production gewannen wir im Concerte des Akademischen Gesangvereins. Man kann die Wirkung eines wahrhaft herrlichen Gedichtes, wie man ein solches Geibel's „Morgenwanderung" nennen muss, nicht geschickter neutralisiren, als es der musikalischen Betonung des Hrn. J. O. Grimm gelungen ist. O Componist der „kanonischen Orchester-Suite"! Wo hast Du Deine Gedanken gelassen? Dasselbe möchte man B. Hopffer fragen, der durch seinen „Friedrich Rothbart" in Deutschland ein berühmter(?) Mann geworden. Wir in Wien fanden an diesem musikalisch armen Chor nur eine Blumenlese von Gemeinplätzen selbst an Stellen, wo die schöne Dichtung zu tieferem, selbständigem musikalischen Ausdruck förmlich herausfordert. Der Chor hält in seinem Verlaufe Nichts von dem, was die stimmungsvolle Orchestereinleitung verspricht. Man muss lebhaft bedauern, dass das Gedicht nicht einem begabteren Talente in die Hände gefallen, z. B. Brahms — vorausgesetzt, dass Brahms weniger „*invita Minerva*" geschrieben, als dies seine zwei Novitäten des akademischen Concertes bekunden. Wie passt der mattherzig-nüchterne Ton des „Gebt Acht" so gar nicht zu der — wenn auch verhaltenen — patriotischen Gluth der Lemcke'schen Verse! — Sollte die letztere vielleicht durch unmotivirte harmonische Härten ausgedrückt werden? Der Chor wurde übrigens so unsicher gesungen, dass wir keine ganz klare Vorstellung von ihm gewannen.

Die zweite Brahms'sche Novität „Ich schwing mein Horn ins Jammerthal" ist eine reizend klangschöne Nachbildung zahlloser, uns von Herbeck vorgeführter (meist von ihm erst harmonisirter) mittelalterlicher Volkslieder. Man sollte aber das stark abgenützte Genre lieber für einige Zeit bei Seite liegen lassen.

In einer „Humoreske" für Chor und Orchester über das Studentenlied „Gaudeamus" bemüht sich Franz Liszt vergeblich, der alten akademischen Weise eine neue Seite abzugewinnen. Auch diese „Humoreske", so interessante Instrumentaleffecte die Einleitung bietet, scheint nicht in glücklicher Stunde geschrieben und offenbart viel weniger Humor, als andere Liszt'sche Compositionen, z. B. der drastische Chor „Es lebt eine Ratt im Kellernest" oder der „Mephistowalzer". (zu Lenau's „Faust").

So recht erquickt haben uns in dem Concerte nur zwei allbekannte Lieder Schubert's, „Gruppe aus dem Tartarus" und „An Schwager Kronos", von einem ungenannt bleiben wollenden Meister sehr wirksam für Chor und Orchester gesetzt. „Das ist was Anderes" riefen wir unwillkürlich mit den biederen Nürnbergern aus der „Meistersinger"-Schlussscene, indem wir die Schubert'sche musikalische Spontaneität mit der künstlich geschraubten Mache der HH. Grimm u. s. w. verglichen.

Der Männergesangverein führte die in Wien von früheren Aufführungen her bekannte Mendelssohn'sche Musik zu Sophokles' „Oedipus auf Kolonos" auf. Das verbindende Rick'sche Gedicht sprach Hr. Krastel, die melodramatisch behandelten Stellen des Textes befanden sich in den Händen der Damen Bognar und Precheisen, der HH. Lewinsky und Hartmann, sämmtlich Mitglieder unseres Hofburgtheaters.

Die von Hrn. Kremser sorgsamst dirigirten Chöre gingen ganz prachtvoll, die Aufführung wurde ausserdem durch Mitwirkung des Hofopernorchesters trefflich unterstützt, doch liess das Ungesunde, Unnatürliche des Kunstgenres wie immer keinen tieferen, nachhaltigen Eindruck aufkommen. Man fällt im „Oedipus" wie in der (musikalisch bedeutenderen) „Antigone" fortwährend aus einer Sphäre in die andere. Haben wir oben begonnen, mit aller Andacht der wunderbaren Dichtung zu lauschen, so reisst uns die Musik brutal aus derselben heraus — und umgekehrt. Mendelssohn hat den klaffenden Bruch zwischen beiden Elementen (dem poetischen und musikalischen) noch offener dargelegt, indem er vorwiegend nach rein musikalischen Principien gestaltete. Um grosse, zusammenhängende und dabei antikplastische Formen zu erhalten, erlaubte sich der Meister die gröbsten Declamationsfehler.

Begnügen wir uns, Mendelssohn's Musik apart ins Auge zu fassen, so finden wir grosse Einzelschönheiten (z. B. die gewaltige Wechselrede des „Chors" mit Oedipus gleich zu Anfang, die in ihrer Gesammtstimmung hoch charakteristischen Chöre No. 3, 4 und 6), aber zuletzt bedarf die Musik doch immer wieder der textlichen Motivirung, und so gelangen wir auch auf diesem Wege zu keinem reinen, vollbefriedigenden Eindruck. Keine Frage, dass auf uns „Oedipus auf Kolonos" beim Lesen der Dichtung allein immer unendlich mächtiger wirkte, als mit der Mendelssohn'schen Musik.

Was die Hofburgschauspieler betrifft, so ragte unter diesen Hr. Lewinsky mächtig hervor, und Frl. Bognar hatte schöne Momente. Im Verhältniss zu dem etwas steif auf Stelzen einherschreitenden Theaterpathos der Uebrigen hat uns die einfache Wärme des Fräulein Precheisen doppelt wohlthätig berührt. Diese jüngste Novize des Burgtheaters (für das tragische Fach) hat uns noch am ehesten gezeigt, dass wir nicht mehr im Zeitalter Racine's leben. —

Fürchten Sie nicht, dass wir Ihnen jetzt noch des Langen und Breiten über die vier hier gegebenen Ullman'schen „Künstlerconcerte" berichten.

Es seien nur ganz kurz die Mitwirkenden genannt, sie waren erstlich die graziöse Sgra. Monbelli und der ausgezeichnete, dabei aber durch und durch italienische Geigenvirtuose Sivori, dessen Vorzüge ja allbekannt sind. Bezüglich dieser zwei Ullmanianer hat die Reclame nicht gelogen; letzteres lässt sich dagegen von dem sogenannten „französischen Ander", Nicotini, und der affectirten Coloratursängerin Bernardine Hamakers nicht behaupten. Einen liebenswürdigen Eindruck haben uns die noch unselbständigen, aber sinnigen und technisch leicht fliessenden Claviervorträge der blutjungen Emma Brandes gemacht, und als Musterquartett präsentirten sich wieder die Florentiner. Dass wir es indess auf das Lebhafteste bedauerten, diese bisher, wie wenig Andere, nur den Interessen der Kunst lebende Künstlervereinigung so ostentativ „nach Brod gehen" zu sehen, brauchen wir wohl nicht erst auszusprechen.

Die künstlerische Reputation des Florentiner-Quartetts hat in Wien, Dank dem Ullman'schen Protectorat, einen so harten Stoss bekommen, dass sich Jean Becker beeilte, sich von den drückenden Fesseln (wenigstens uns gegenüber) zu emancipiren und bereits für 1872 (Februar und März) sechs selbständige Quartettproductionen ankündigt. — —

Beethoven's Geburtsfest begehen unsere „Philharmoniker" in ihrem heute (17. Dec.) stattfindenden 3. Concerte mit der 1. „Leonoren"-Ouverture und der Cmoll-Symphonie. Ueber dieses Concert, noch interessant durch die uns vermittelte Bekanntschaft des berühmten Dresdener Concertmeisters Hrn. Lauterbach (welcher Spohr's 9. Violinconcert in Dmoll vorträgt), werden wir in unserem nächsten Musikbriefe berichten.

Dr. Th. Helm.

Kürzere Berichte.

Breslau, 16. Dec. Dem 5. am 12. Dec. stattgehabten Abonnementconcert des Orchestervereins hatte Hr. Jules de Swert aus Berlin seine Mitwirkung geschenkt. Von dem Mallinger-Concert her hier noch in gutem Andenken stehend, fand der Violoncellvirtuos auch diesmal wieder die freundlichste Aufnahme und erntete stürmischen Applaus für seine in der That eine eminente Technik bekundenden Vorträge, welche in dem Adagio und Allegro des Molique'schen Violoncellconcertes und zwei kleineren Solostücken von Bach und Schubert bestanden. Der orchestrale Theil des Concertes bot neben den Ouverturen zum „Wasserträger" und zu „Euryanthe" die hier fast gänzlich vergessene Esdur-Symphonie von Schumann, die, trefflich executirt, den nachhaltigsten Eindruck hinterliess. — Am 14. d. M. fand endlich die erste Kammermusiksoirée der HH. B. Scholz und R. Himmelstoss unter Mitwirkung des obengenannten Violoncellisten vor einem gewählten, in Anbetracht der nahen Weihnachtsfeiertage aber ziemlich kleinen Publicum statt. Vorzüglich war die Wiedergabe der die Soirée einleitenden Beethoven'schen Adur-Sonate Op. 69 durch die HH. B. Scholz und de Swert und die des Bdur-Trios von Schubert durch die eben Genannten und Hrn. Himmelstoss. Letzterer trug als No. 2 des Programms eine etwas gedehnte Violinromanze von B. Scholz vor. Gleich den vorstehend genannten Pièces waren auch die Solovorträge der HH. Scholz (Amoll-Fuge von S. Bach) und de Swert (Adagio aus der 6. Violoncellsonate von Boccherini) von allgemeinem und lebhaftem Beifall begleitet. l—p.

Dresden. Am Sonntag fand die Schlussberathung des hiesigen Wagner-Comité statt, dem im Lauf der Woche eine Proclamation zu erlassen aufgegeben wurde. Nachdem Ihr Referent Mittheilung von Wagner's in No. 2 dieses Blattes abgedruckter diesbezüglicher Erklärung gemacht, gelangten die Statuten zu unveränderter Annahme, und ward der obgedachte „Aufruf" durchgenommen und endgiltig redigirt, auch Mittheilung von bereits reger Antheilnahme an den Tendenzen des Vereins gemacht. — Die Symphonieconcerte bringen endlich Dienstag eine Novität: Rheinberger's Ouverture zu den „Sieben Raben". So interessearm ist wohl kaum eine Saison verlaufen wie die heurige, in welcher thatsächlich das Erquickendste die Programmberichte aus — Amerika sind. — Lauterbach's, des in Wien neucreirten Ritters des Franz-Joseph-Ordens, dritte Quartettsoirée fand bei auffallend lauer Antheilnahme statt. Schumann Op. 41 in F, Beethoven Op. 131 in B und die Wiederholung des Clarinettquintettes von Mozart bildeten das Programm. — Ullman hat am 27. u. 28. Dec. seine beiden Concerte unter stärkstem Andrang losgelassen und damit 2400 Thlr. verdient. Man kann also nicht sagen, dass Ullman's Unternehmungen — unverdienstlich seien. Monbelli, Hamakers, Nicotini, J. Beckers waren die bereits bekannten Mitwirkenden. Frl. Pauline Fichtner und Hr. Violoncellist Metzdorff traten neu ein. Letzterer, ein technologisch gebildeter, raffinirt vortragender Spieler, errang ziemliche Anerkennung dieser Vorzüge. Frl. Fichtner ist ein hervorragendes Claviergenie mit feurig-phantasievollem Vortrag und kraftvoller Technik. Aber das Ungestüm ihrer Auffassungen und Mangel an Reinheit und Klarheit trüben annoch jeden reinen Genuss; Chopin's Polonaise in As und Liszt-Schumann's „Widmung" wissen davon zu erzählen. Auch soll sich der Blüthner'sche Flügel bitter über die hartherzigen Finger des Fräulein beklagt haben. — Bei den indifferenten Programmen der k. Capellconcerte fährt Niemand besser als Hr. Mannsfeldt, der mit seinem Orchester das thut, was jene verabsäumt: die neueren Werke zu cultiviren. Berlioz' „Fee Mab" und Liszt's 2. Rhapsodie (von A. Müller orchestrirt) bilden z. Z. Zugpuncte dieser populären Concerte und erfreuen sich rauschenden Beifalls. — Im Theater pflegt Graf Platen, gewiss unbeabsichtigt, den auffälligsten Wagner-Cultus. In der Weihnachtswoche kamen drei Wagner'sche Opern zur Aufführung, darunter neueinstudirt der „Fliegende Holländer". Darüber ein ander Mal. Das Publicum füllt alle diese Vorstellungen bis zum letzten Platz. — „Alceste" und „Zauberflöte" stehen noch aus. Dittersdorf's „Doctor und Apotheker" folgten rasch dessen „Rother Kappe" und gefielen trotz mittelmässiger Ausführung durch den kräftigen, naiven Humor und der feinen musikalischen Charakteristik wegen. — Kommende Woche tritt unser hochverdienter Soloflötist der k. Capelle und wohlbekannter Musikschriftsteller Moritz Fürstenau mit einem eigenen Concert hervor, in welchem Frl. Natalie Hänisch singt und unter Anderem C. M. v. Weber's reizendes Trio mit Flöte zu Gehör gelangt. L. H.

Frankfurt a. M. Im Ganzen zeigt sich auch in den Programmen der im November und December stattgehabten vier Museumsconcerte die von vornherein eingeschlagene conservative Richtung; die einzige Abweichung bez. der Orchesterwerke ist in der Wahl von Volkmann's Dmoll-Symphonie zu sehen. Der Name dieses Autors, wie auch derjenige von F. Kiel, dessen wir weiter unten erwähnen werden, waren bis jetzt nur vorübergehend durch Aufführung zweier Claviertrios derselben in den früheren Henkel'schen Kammermusiksoirées öffentlich hier aufgetaucht. Volkmann's Werk hat, wenn nicht beim grossen Publicum, so doch bei den Musikern einen guten Eindruck gemacht. Dasselbe ist vor Allem ein geborenes Orchesterwerk, voll Ernst und Streben, tüchtiger Arbeit und fertiger Form. An Fülle von Phantasie und Melodienkraft gebricht es dem Requiem von F. Kiel, welches der Cäcilienverein in seinem am 1. December veranstalteten ersten Winterconcert aufführte. Abgesehen aber davon sind Stimmung, Stil und Arbeit von solcher Bedeutung, dass der Eindruck bei guter Aufführung ein grossartiger und nachhaltiger sein muss. Und vortrefflich haben der Verein und sein Dirigent Müller ihre Sache gemacht und Fleiss und Hingebung dem Einüben des Werkes gewidmet. Alle gesanglichen Schwierigkeiten, und deren sind es durch die häufigen enharmonischen, ja mitunter kühnen Modulationen nicht wenige, wurden aufs Vollständigste überwunden. Die Chöre gingen so gut, wie der Verein seinen Händel und Bach zu singen versteht, das Orchester entsprach den Gesangleistungen vollständig. Von auswärtigen Künstlern, die die Solovorträge vertraten, sind in erster Reihe Ludw. Straus und Frau Joachim zu nennen. Straus ist Meister der Schule und hatte Viotti's Amoll-Concert und die Chaconne von Bach gewählt; Frau Joachim entzückte durch Adel und Feinheit des Vortrags der „Ah perfido"-Arie und von Liedern, deren drittes, „Wiegenlied" von Brahms, sie gewiss an der Wiege der eigenen Kinder so unnachahmlich studirt hat. Diesen Namen schliessen sich durch erfolgreiches Auftreten würdig an Frl. Marie Schröder, württemb. Hofsängerin, Frl. Math. Weckerlin aus Hannover, Frl. Pauline Fichtner, Pianistin aus Wien, und Hr. Wilh. Jungk, Violinspieler ebendaher. Letzterer, ein noch sehr junger Mann, verspricht einstens von sich reden zu machen. Frau Schumann konnte in Folge eines kranken Armes der Zusage, im 5. Museumsconcert zu spielen, nicht nachkommen, dafür trat als *deus ex machina* Concertmeister Heermann ein und spielte mit solchem Zauber, dass er drei Mal gerufen wurde. Ein eigenes Concert der Damen Schumann und Joachim entschädigte uns bestens, und erstere war wieder die immer jugendliche Alte. Die Leistungen und das vollendete Erscheinen dieser beiden Künstlerinnen müssen doch wohl jede Frau auf ihr Geschlecht stolz machen. Die drei letzten Kammermusikabende brachten in Frl. Joel, Pianistin aus Wien, und Hrn. Heymann von Cöln, ebenfalls Pianist, zwei recht tüchtige Gäste. Erstere gab später ein eigenes Concert, in dem sie ältere wie neuere Meister zum Vortrag wählte. Letzterer insbesondere aber gewann sich durch bedeutende Technik, mehr noch durch sein sinnvolles Interpretiren der symphonischen Etuden von Schumann und des Es dur-Trio von Schubert ehrenden Beifall. Die Leistungen der mehrfach genannten Herren Quartettisten waren, wie gewohnt, von künstlerischer Bedeutung. — In dem ersten Abonnementconcert des Philharmonischen Vereins spielte ein Frl. Jenny Wallach von Cassel, frühere Schülerin des Leipziger Conservatoriums, das Gmoll-Concert von Moscheles und Solostücke von Mendelssohn und Chopin. Schöne Hoffnungen wird dieses Talent bei fortgesetztem eingehenden Studium und grösserer Selbstschau erfüllen. — Zwei Concerte zu wohlthätigem Zwecke, das eine vom Liederkranz zum Besten seines Schooskindes, der Mozart-Stiftung, das andere vom Orchesterverein für die Brandbeschädigten in Chicago veranstaltet, waren, abgesehen von dem rühmlichen Zweck, dadurch interessant, dass in ersterem die Cantate „Heinrich der Finkler"

von Franz Wüllner recht gelungen ausgeführt und freundlich aufgenommen wurde und in letzterem Hr. Wallenstein sein neues Dmoll-Concert zur Geltung brachte. — Die Licht- und Schattenseiten des auch hier colossal besuchten Ullman'schen Concertes näher auszumalen, schenke ich den geehrten Lesern. H. H.

Magdeburg, 18. Dec. Im Anschluss an den in No. 51 d. Bl. enthaltenen, aus anderer Feder geflossenen Bericht über das letzte Kirchenconcert berichten wir in Kürze über einige der seitdem noch stattgefundenen Musikaufführungen und gedenken dabei zunächst des 3. und 4. Harmonieconcertes am 29. Nov. und 13. Dec. Beethoven's Bdur-Symphonie und „Egmont"-Ouverture, Weber's „Preciosa"-Ouverture und die Dmoll-Symphonie von Schumann waren die Hauptnummern der beiden Programme. Zwischen diesen nun traten als Solisten Hr. Prof. Joh. Müller aus Lemberg und Frl. Louise Voss aus Berlin (Gesang), Hr. Leop. Grützmacher aus Meiningen (Violoncell) und Frl. Marie Hentwig aus Leipzig (Pianoforte) auf. Es wird genügen, des bedeutenden Erfolgs der Genannten zu erwähnen, denn die künstlerische Leistungsfähigkeit derselben wurde in diesen Blättern schon des Oefteren besprochen. Hr. Grützmacher wirkte ausserdem noch am 2. Dec. in dem zweiten Casinoconcerte mit und errang mit Vorführung eines Goltermann'schen Concertes und eines Adagio von Mozart auch hier lebhaften Beifall. Frau Eggeling-Isenthal aus Braunschweig, die Sängerin des Abends, debutirte mit der Reisearie aus Boieldieu's „Johann von Paris" und liess später in gewiss sinniger Weise Lieder von Abt, Taubert und Mendelssohn folgen. Ueber die Qualität der Leistungen dieser Dame schien das hiesige Publicum merkwürdigerweise anderer Meinung zu sein, als der Berichterstatter über Ihr 5. Gewandhausconcert. Anregend (?) wirkte der orchestrale Theil des Concertes, der in seinem Verlauf eine Symphonie (Esdur) von Haydn und je eine Ouverture von Gluck und Weber bot. Vier Tage später folgte das 4. Logenhausconcert, welches leider nur schwach besucht war. Das Orchester spielte in sehr lobenswerther Weise Mendelssohn's Amoll-Symphonie und Beethoven's Festouverture Op. 124. Die Gesangsoli hatte Frl. Leonoff vom hiesigen Stadttheater übernommen. Eine gut geschulte, wohllautende und ausgibige Stimme und sinnige Ausdrucksweise haben die Sängerin längst zu einem Liebling des hiesigen Publicums gemacht und ihr auch diesmal zu ausreichender Anerkennung verholfen. Die von Frl. Leonoff vorgeführten Gesänge waren eine Arie aus der „Zauberflöte" und Lieder von Schubert, Hürse und Kempter. In dem anderen Solisten des in Rede stehenden Concertes, Hrn. Concertmeister Rappoldi aus Berlin, lernten wir einen bedeutenden Künstler kennen, der seine ausgezeichnete Technik nicht zu virtuosenhaften Spielereien, sondern im Dienste wahrer Kunst zu verwenden scheint. Das Dmoll-Violinconcert von Molique und eine Sarabande mit Scherzo von Spohr wurden von dem Künstler meisterlich interpretirt. —rl.

Concertumschau.

Basel. Benefizconcert des Hrn. E. Reiter am 7. Jan.: Adur-Symphonie von Beethoven, Duett aus Spohr's „Jessonda" (Frl. M. Reiter und Hr. Ruff), „Der Rose Pilgerfahrt" von Schumann.

Berlin. Musikdirector Bilse's Concerte vom 3. bis 8. Jan.: Ouverturen zu „Coriolan" von Beethoven, zum „Carneval in Rom" von Berlioz, zu „Anakreon" von Cherubini, zu den „Nibelungen" von Dorn, zu „Ossian" und „Michel Angelo" von Gade, „Beethoven"-Ouverture von Lassen, zu „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, zu „Wilhelm Tell" von Rossini, zu „Tannhäuser" von R. Wagner, zu „Freischütz" und „Euryanthe" und Jubelouverture von Weber; „Loreley"-Vorspiel von M. Bruch; Symphonien in Gdur von Haydn und in Cdur von Schumann, „Die Wüste", Symphonie-Ode von Fél. David; Orchestervariationen (?) von Beethoven, Ungarische Rhapsodie No. 2 von Liszt, Kaiser-Marsch von Wagner, „Aufforderung zum Tanz" von Weber-Berlioz etc.

Breslau. 6. Abonnementconcert des Orchestervereins: Ouverturen zu „Iphigenie" von Gluck und zum „Märchen von der schönen Melusine" von Mendelssohn, Cmoll-Symphonie von Beethoven, Cdur-Clavierconcert von Mozart (Hr. B. Scholz). — 1. Abonnementconcert (2. Cyklus) der Theatercapelle: Esdur-Symphonie von Beethoven, Clarinettenconcert von Weber (Hr. Lehmann) etc. — Symphonieconcert der Concertcapelle am 5. Jan.: Ddur-Symphonie von E. Lassen etc. — 2. Kammermusik der HH. B. Scholz und R. Himmelstoss: Violinsonaten von S. Bach und Tartini, Claviersonate (Phantasie etc.) von Schubert, Trio für Pianoforte, Clarinette und Bratsche von Mozart. — Tonkünstlerverein am 8. Jan.: Claviertrio Op. 102 von Raff, Lieder und Adur-Quartett von Schumann.

Copenhagen. 1. Musikvereinsconcert: 8. Symphonie von Gade, „Egmont"-Ouverture von Beethoven, Theile aus Mozart's „Cosi fan tutte", 3. Pianoforteconcert von Beethoven (Hr. Winding).

Düsseldorf. Concert des Bach-Vereins am 6. Dec.: „Gesang der Geister über den Wassern" von Hiller, Concert für zwei Pianoforte von S. Bach (Frl. Grass und Frl. Feltner), „Adoramus te", Chor von Corsi, „Schlummerlied" von Cherubini, Variationen für zwei Pianoforte von Schumann, Schlusschor aus Bach's Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniss". — Uns vorliegende Berichte sprechen besonders dem vocalen Theil dieses von dem verdienstlichen Director Schauseil geleiteten Concertes das Beste nach.

Frankfurt a. M. 7. Museumsconcert: Cmoll-Symphonie von L. Spohr, Concertouverture in Bdur von A. Rubinstein, Solisten: Frl. Anna Regan und Frau Clara Schumann.

Leipzig. 12. Gewandhausconcert: Dmoll-Symphonie von Schumann, Ouverturen zu „Richard III." von R. Volkmann und „Anakreon" von Cherubini, Gesangvorträge des Frl. N. Hänisch, Violinvorträge des Hrn. L. Auer. — Musikalischer Gesellschaftscirkel des Hrn. Dr. Zopff: „Spanisches Liederspiel" von Schumann (Gesang: Frl. Martini, Frl. Cl. Schmidt, HH. Wiedemann und Zehrfeld, Clavier: Frl. Hertwig), Claviervorträge des Frl. E. Lie, Gesangvorträge (Lieder von P. Klengel etc.) u. A. m.

Magdeburg. 5. Logenhausconcert: „Ocean"-Symphonie von A. Rubinstein, Scherzo pastorale für grosses Orchester von F. Lachner, „Leonoren"-Ouverture von Beethoven, Gesangvorträge der Frau Anna Isendahl-Eggeling aus Braunschweig.

Meiningen. Concert der herzogl. Hofcapelle am 27. Dec. zu wohlthätigem Zweck: 6. Symphonie von Beethoven, Ouverturen zum „Freischütz" von Weber und zu „Tannhäuser" von Wagner, Concertallegro für Violine von Bazzini (Hr. F. Müller), Andante und Finale aus Schubert's Bdur-Trio (HH. Büchner, Fleischhauer und L. Grützmacher).

München. 4. Abonnementconcert im Odeon: 6. Orchestersuite von F. Lachner, Pastorale von Bach, Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, Gesangvorträge der Fr. Vogl, Violinvorträge des Hrn. J. Walter (wir brauchen hier wohl kaum das Viotti'sche Amoll-Concert besonders anzugeben).

Paris. Conservatoriumsconcert: 2. Symphonie von Beethoven, Fragment aus „La Damnation de Faust" von Berlioz, Mendelssohn's Musik zum „Sommernachtstraum" (theilweise). — Concert populaire von Pasdeloup: 5. Symphonie und Serenade Op. 8 von Beethoven, Fragmente aus „La Damnation de Faust" von Berlioz, „Oberon"-Ouverture von Weber, Marsch von Meyerbeer. — 1. musikalische Sitzung der HH. Saint-Saëns, Léonard, Turban, Waefelghem und Tolbecque: Claviertrio in Gmoll von Reber, 2. Violoncellsuite von Saint-Saëns, 10. Quartett von Beethoven, „Le Rouet d'Omphale", symphonische Dichtung und Heroischer Marsch für zwei Pianoforte von Saint-Saëns.

Schwerin. 3. Abonnementconcert: „Il Carnevale di Roma" von Berlioz, 3. Abtheilung aus Schumann's Musik zu „Faust", Gesangvorträge des Hrn. Hill (Lieder von Brahms und Rubinstein etc.), Claviervorträge des Frl. Fichtner (u. A. Adur-Concert von Liszt).

Wien. 4. Philharmonisches Concert: Hmoll-Symphoniefragmente von Schubert, Cdur-Symphonie von Schumann, Esdur-Concert von Beethoven (Hr. H. v. Bülow).

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Neueren Nachrichten zufolge wird Frau Mallinger nun doch noch zu Ostern dieses Jahres die hiesige Hofoper verlassen, da sich die Intendanz nicht gewillt zeigte, auf die in der

That hohen Honorarforderungen der Sängerin einzugehen. Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater debutirten am 5. d. M. die HH. Schirmer und Swoboda im „Blaubart". — **Breslau.** Die k. k. russ. Hofschauspielerin Frl. Laura Schubert trat am 5. d. M. im Lobe-Theater wiederum als Raphael in Offenbach's „Trapezunterin" gastirend auf. Die italienische Operngesellschaft des Impresario Pollini hat ihre Ankunft nunmehr für Ende März angezeigt. — **Chemnitz.** Am 1. d. M. setzten in „Figaro's Hochzeit" Frl. Paula Gayer vom Deutschen Theater zu Rotterdam und Frl. Marie Jäger vom Stadttheater zu Düsseldorf als Cherubin und Susanne ihr Gastspiel im hiesigen Stadttheater fort. — **Cöln.** Am 3. d. M. („Hugenotten") gastirte hier Frl. Paumgartner aus München und Tags darauf introducirte sich Frl. Chorherr vom k. k. Hoftheater zu St. Petersburg bei uns als schöne Helena. — **Elberfeld.** Am 3. d. M. sang im hiesigen Stadttheater Hr. Richard den Eleazar in der „Jüdin". — **Hamburg.** Hr. Dr. Gunz vom Hannover'schen Hoftheater eröffnete am 3. d. M. hier als Chapelou ein Gastspiel. — **München.** Frau Bianca Blume-Santer, zur Zeit in Florenz engagirt, wurde von der hiesigen Hoftheaterintendanz für einen in die zweite Hälfte dieses Monats fallenden Gastspielcyklus gewonnen. — **Nürnberg.** In der „Norma" gab am 3. d. M. Frl. Wagner vom Hamburger Stadttheater ihre dritte und letzte hiesige Gastrolle. — **Olmütz.** Die seit kaum einem Jahre am hiesigen Stadttheater engagirte Altistin Frl. Hermine Epstein, eine Schülerin Dessoff's in Wien und hier dank ihrem lieblichen Vortrag und munteren Spiel bereits der erklärte Liebling des Publicums, gedenkt demnächst eine grössere Gasttour in Deutschland zu unternehmen, der ein günstiges Prognostikon zu stellen ist. — **Wien.** Die Hofopernsängerin Frl. Boschetti wird ihren diesjährigen Urlaub zu Gastspielen in Wiesbaden und Lemberg benützen. Die von dem Impresario Franchetti geleitete italienische Operngesellschaft wird Anfang Mai hier eintreffen und in genanntem und dem nachfolgenden Monat circa 30 Vorstellungen im Strampfer-Theater geben.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 5. Jan.: Neujahrsmahnung von Alb. Tottmann; „Herr, nun lässest du" von Mendelssohn. Am 6. Jan.: „Verleih uns Frieden gnädiglich" von Mendelssohn. Nicolaikirche am 7. Jan.: „Anbetung dir", Hymne von Mozart. — **Chemnitz.** St. Jacobikirche am 1. Jan.: „Hallelujah" aus dem „Messias" von Händel. Am 6. Jan.: „Dem hohen guten Vater Preis", Chor a capella von Fr. Schneider. St. Johanniskirche am 1. Jan.: „Dem hohen guten Vater Preis" von Fr. Schneider. Am 6. Jan.: „Hallelujah" aus dem „Messias" von Händel. — **Dresden.** Neustadtkirche am 6. Jan.: „Gott ist die Liebe", Cantate von J. G. Müller. — **Magdeburg.** Domkirche am 25. Dec.: „Es ist ein Ros entsprungen" von Prätorius; „Daran ist erschienen" von Ritter. Am 26. Dec.: „Ehre sei Gott in der Höhe" von Hauptmann. Am 7. Jan.: „Lobet den Herrn, ihr Heiden all" von Vulpius. — **Weimar.** Stadtkirche am 6. Jan.: „Nimm von uns, Herr", Motette von M. Hauptmann. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 6. Jan.: Messe in F nebst Einlagen von Joh. Herbeck. Am 7. Jan.: Messe in F nebst Einlagen von Rud. Bibl. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 6. Jan.: Krönungsmesse von Mozart mit Einlagen von L. Weiss. Am 7. Jan.: Messe von Wittassek mit Einlagen von J. Krall. Dominicanerkirche am 6. Jan.: Grosse Messe in D von W. H. Veit mit Einlagen von Mendelssohn und E. Aigner. Am 7. Jan.: Messe in F von Mozart mit Einlagen von Krall und C. Wolf. Italienische Nationalkirche am 6. Jan.: Grosse Pastoral-Festmesse in G von Lindpaintner mit Einlagen von Gounod und Anton Richter. Pfarrkirche zu St. Ulrich am 6. Jan.: Grosse Messe in B von Jos. Haydn mit Einlagen von Döcker, Drexler und J. Haydn. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 6. Jan.: Messe in C (No. 24) von C. Seyler mit Einlagen von Rotter und Döcker. Pfarrkirche zu Mariahilf am 6. Jan.: Messe in D von Horak mit Einlagen von Dominik Kaltenegger und Krall. — **Zweibrücken.** Evangelische Kirche am 25. Dec.: „Jauchzet Gott, alle Lande" von J. H. Lützel; „Ehre sei Gott in der Höhe" von Dem. Bortniansky; „Es ist ein Ros entsprungen" von Mich. Prätorius. Am 31. Dec.: „Wirf dein Anliegen auf den Herrn" von E. Naumann; „Befiehl du deine Wege", Tonsatz von J. S. Bach; „Herr, zu dir will ich mich retten" von Mendelssohn.

Opernübersicht.

(Vom 1. bis 6. Januar.)

Leipzig. Stadtth: 2. Lohengrin; 4. Regimentstochter. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 1. Margarethe; 3. Afrikanerin; 4. Freischütz; 5. Rienzi; 6. Lustige Weiber von Windsor. Walhalla-Volksth.: 1. Troubadour; 4. Norma. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 5. Blaubart. — **Bremen.** Stadtth.: 1. Don Juan; 4. Meistersinger. — **Breslau.** Lobe-Th.: 5. Prinzessin von Trebisonde. — **Chemnitz.** Stadtth.: 1. Figaro's Hochzeit. — **Cöln.** Thaliath.: 1. Margarethe; 3. Hugenotten; 4. Schöne Helena. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 3. Doctor und Apotheker (Dittersdorf); 5. Lohengrin. — **Elberfeld.** Stadtth.: 3. Jüdin. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 3. Freischütz. — **Hamburg.** Stadtth.: 1. Maskenball (Verdi); 2. Prinzessin von Trebisonde; 3. Postillon von Lonjumeau, Dorothea; 4. Weisse Dame; 5. Fra Diavolo; 6. Regimentstochter. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 3. Regimentstochter; 4. Jüdin. — **Magdeburg.** Stadtth.: 2. Lustige Weiber; 5. Tannhäuser. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 1. Hugenotten. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 4. Armida. — **Nürnberg.** Stadtth.: 1. Tannhäuser; 2. Schöne Helena; 3. Norma; 4. Czaar und Zimmermann. — **Prag.** Deutsch. Landesth: 4. Hamlet (Thomas). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 4. Nachtwandlerin. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 2. Rienzi; 6. Nachtlager von Granada. — **Wien.** K. k. Hofoperath.: 1. Hans Heiling; 2. Maskenball (Auber); 4. Mignon; 5. Lohengrin; 6. Figaro's Hochzeit. Carl-Th.: 2. u. 6. Prinzessin von Trebisonde. — **Würzburg.** 3. Ernani; 6. Afrikanerin.

Berichtigungen.

In dieser Rubrik der vor. No. sind irrig als Opern angeführt: „Antigone" (Berlin, Hofoper, 30. Dec.) und „Fantaska" (Wien, Hofoper, 30. Dec.). — Unter Hannover (27. Dec.) fehlt bei „Maskenball" die Angabe des Componisten (Auber). — Bei Hamburg (29. u. 31. Dec.) ist als Componist der Operette „Dorothea" irrthümlich Ernst statt Offenbach genannt.

Rückblick.

Im Laufe des Monats December waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten Offenbach in 38 Vorstellungen mit 10, Meyerbeer und Wagner in je 26 V. m. 5, Mozart in 26 V. m. 4, Auber in 16 V. m. 7, Lortzing in 16 V. mit 4, Donizetti in 14 V. m. 4, Verdi in 14 V. mit 3, Flotow in 10 V. m. 2, Halévy und Weber in je 8 V. m. 2, Beethoven und Gounod in je 8 V. m. 1, Marschner in 6 V. m. 3, Rossini in 6 V. m. 2, Bellini und Boieldieu in je 5 V. m. 2, Hérold, Nicolai und Thomas in je 4 V. m. 1, Suppé in 3 V. m. 2 verschiedenen Werken, Conradi, Dittersdorf, v. Holstein, Kreutzer, Lecoq und Taubert in je 2 V. mit einem Werk und Adam, Balfe, Fél. David, Gläser, Grisar, Hopp, Méhul, Rozkosny, Schubert und Strauss je einmal vertreten.

Aufgeführte Novitäten.

Berlioz (H.), „Il Carnevale di Roma". (Schwerin, 3. Abonnementconcert.)

Gade (N. W.), Symphonie No. 8. (Copenhagen, 1. Musikvereinsconcert.)

Lachner (F.), Scherzo pastorale für Orchester. (Magdeburg, 5. Logenhausconcert.)

— — Orchestersuite No. 6. (München, 4. Abonnementconcert im Odeon.)

Lassen (E.), Symphonie in Ddur. (Breslau, Abonnementconcert der Theatercapelle.)

Liszt (F.), Clavierconcert in Adur. (Schwerin, 3. Abonnementconcert.)

Raff (J.), Streichquartett in Gdur. (Meiningen, Musikabend der „Künstlerklause".)
— — Claviertrio Op. 102. (Breslau, Versammlung des Tonkünstlervereins.)
Rubinstein (A.), Romance et Caprice pour Violon avec Orchestre. (Meiningen, 3. Abonnementconcert.)
— — Concertouverture in Bdur. (Frankfurt a. M., 7. Museumsconcert.)
Siboni (E.), Claviertrio. (Copenhagen, Concert der Frau Siboni.)
Svendsen (J.), Streichquintett. (Meiningen, Musikabend der „Künstlerklause".)
Volkmann (R.), Ouverture zu „Richard III." (Leipzig, 12. Gewandhausconcert.)

Journalschau.

Echo No. 1. Hr. Prof. Hanslick und die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (die Bösendorfer'schen Flügel betr. und aus der „N. fr. Pr." abgedruckt). — Berichte und Notizen. — Beilage: Besprechung (Thayer, Beethoven's Leben, 2. Band). — Nachrichten und Notizen.

Euterpe No. 10. Replik auf die jüngst veröffentlichte musikalisch-theoretische Denkschrift. Von F. W. Sering. — Mozart und Beethoven. Eine Parallele von L. Nitzsche. — Beurtheilungen Bechstein'scher Flügel (Abdruck aus dem Preiscourant dieser Firma). — Anzeigen und Beurtheilungen. — Nachrichten.

Neue Berliner Musikzeitung No. 1. Redactionelles. — Besprechungen (Compositionen von E. Hartmann [Op. 11], B. Hopffer [Op. 5, 6, 8 und 9] und A. Kölling [Op. 2]). — Kritischer Dialog über R. Wagner's Gesammelte Schriften und Dichtungen, Band I. Von A. Kalischer. — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 2. Berichte (u. A. ein ohne Quellenangabe nachgedruckter Artikel von R. Pohl) und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Das „Mannheimer Journal" macht folgende nähere Angaben über das Wagner-Theater in Bayreuth: „Wie von uns bereits mitgetheilt, hat Richard Wagner als Bauplatz für das Theater, in welchem seine „Nibelungen" aufgeführt werden sollen, den ausserhalb der Stadt liegenden Stuckberg gewählt, und zwar deshalb, um die ausgedehnten Versenkungen, die er nöthig hat, bequemer und billiger herstellen zu können. Die zu bebauende Fläche ist auf $1^1/_2$ bayer. Tagwerk Land berechnet, doch sind Alles in Allem 4 Tagwerk des Platzes acquirirt worden, um dem Ganzen eine parkähnliche Umgebung zu schaffen. Der Eigenthümer, welchem der Platz gehört, hat den benöthigten Raum der Stadt käuflich abgelassen, und letztere denselben dem Componisten zur freien Verfügung für sein Unternehmen überlassen, auch die Strassenführung dahin übernommen. Das Theatergebäude wird zur Hälfte, d. h. bis dahin, wo es dem Publicum zugängig, massiv aufgeführt, die Vorderfronte auch monumental ausgeschmückt werden, während die hinteren, zur eigentlichen Bühne gehörigen Räumlichkeiten vor der Hand nur aus Fachwand gebaut werden. Die vordere Fronte wird 170' breit, das Gebäude selbst 240' lang und der hintere Bühnentheil, von den Versenkungen aus gerechnet, 160 Fuss hoch werden. Für den Bau des Theaters allein sind 100,000 Thaler ausgesetzt, für die Maschinerien 50,000 Thlr., während das Gesammtcapital, welches Richard Wagner von den Patronen zur Verfügung gestellt wird, bekanntlich 300,000 Thlr. beträgt. Mit den verbleibenden 150,000 Thlrn. werden die Kosten der Aufführungen, sowie alle sonstigen Bedürfnisse gedeckt. Mit den Erdarbeiten wird schon in 3—4 Wochen begonnen. Die Grundsteinlegung soll am 22. Mai 1872 (Wagner's Geburtstag) im Beisein des preussischen Ministers Hrn. v. Schleinitz, des Weimarischen General-Intendanten Frhrn. von Loën, sowie der Vorstände der deutschen Wagner-Vereine in Mannheim, Leipzig, Berlin, München, Wien, Weimar etc. stattfinden. Richard Wagner gedenkt demnächst seinen ständigen Aufenthalt in Bayreuth zu nehmen und sich daselbst anzubauen. Aus diesen authentischen Nachrichten folgt, dass das Unternehmen nicht nur jetzt schon ein vollständig gesichertes ist, sondern auch ein für fernere Zeiten bleibendes sein wird. Die Darstellungen des „Nibelungen"-Werkes werden von Zeit zu Zeit wiederholt und auch andere musikalisch und dramatisch hochbedeutende Werke dort zu Musteraufführungen gelangen. Auch grosse Concertaufführungen sind projectirt."

* Wir sind mit unserem in letzter No. unseres Blattes gegen Hrn. Redacteur J. Müller gebrauchten Ausdruck „dreiste Lüge" zum Theil zu weit gegangen. Wir sehen deshalb in aller Demuth einer geharnischten Rede oder gerichtlichen Klage von Seiten des Hrn. Müller, der sich übrigens unseren Irrthum erklären kann, entgegen.

* In No. 44 des vor. Jahrganges unseres Blattes theilten wir unseren Lesern ein ergötzliches Circular im Auszuge mit, welches die beabsichtigte Herausgabe zwangloser Beilagen zu den „Monatsheften für Musikgeschichte" betraf und von den Ausschussmitgliedern der Gesellschaft für Musikforschung vertreten wurde. Wir forderten bei dieser Gelegenheit Beweise für die Richtigkeit des letzten Theiles des folgenden stilvollen Passus: „Gehen wir sämmtliche Musikzeitungen Deutschlands durch, so sehen wir in den süddeutschen Blättern nur die Kirchenmusik vertreten, während die übrigen Musikzeitungen von Verlegern geleitet werden und vorzugsweise darin ihren Verlag protegiren". Diese Beweise sind trotz dem seither verstrichenen Zeitraum, welcher bereits das Erscheinen zweier Nummern der damals angekündigten Beilage in sich schliesst, ausgeblieben, und wir können nun, was den unser Blatt betr. Theil angeht, die Beurtheilung dieses Ausfalles um so getroster unseren Lesern selbst überlassen, als denselben gewiss eine von uns gebrachte Beleuchtung des muthmaasslichen Verfassers in Rede stehenden Circulars, des vortrefflichen Musikforschers und noch vortrefflicheren Clavierpädagogen Hrn. Rob. Eitner, noch in gutem Gedächtniss sein wird.

* Hr. Aug. Reissmann entledigt sich an einem gewissen Orte der Kenntnisse, welche er von den Schicksalen gewonnen hat, denen eine neue Oper gemeiniglich schon vor ihrer ersten Aufführung ausgesetzt ist. Da es nun aber Hrn. Reissmann nicht möglich war, bei dieser Plauderei etwas Neues zu sagen, so darf wohl angenommen werden, dass die letztere directen Bezug auf die in Leipzig vor Kurzem vorübergehend zur Aufführung gelangte „Gudrun" des Hrn. Reissmann hat. Wenn derselbe aber bei diesem Anlass auch noch von „kritischem Federvieh" spricht, das dem neuen Werke zuletzt noch die Schwungfedern ausrupfe, so klingt das aus dem Munde gerade des Hrn. Reissmann sonderbar genug.

* Dem Wiener Männergesangverein ist es nunmehr gelungen, die zur Herstellung des im Stadtpark zu Wien zu errichtenden Schubert-Denkmals nöthigen Geldmittel aufzubringen, und soll nun — wie bereits früher gemeldet — die Enthüllungsfeierlichkeit im Monat Mai an einem noch näher zu bestimmenden Tage stattfinden.

* Einem Telegramm aus Paris zufolge soll der mit Bayern abgeschlossene Vertrag über den Schutz des litterarischen Eigenthums (das geistige Eigenthum der Componisten hoffentlich mit inbegriffen) auf ganz Deutschland ausgedehnt werden.

* Am 2. Jan. fand im Refectorium der Franciscaner in Wien die constituirende Generalversammlung des Kirchengesangvereins „Palestrina" statt. Derselbe stellt sich die Aufgabe, „vorzugsweise ältere Kirchenmusik zu cultiviren und die Werke der alten Italiener, Niederländer und Deutschen in ihrer unverkümmerten Reinheit und im Geiste ihrer Tonmeister zur Aufführung zu bringen".

* Die drei „Lohengrin"-Vorstellungen in Florenz sind auch finanziell von bedeutendem Erfolg begleitet gewesen.

* In Cairo ging unter blendendstem Gepränge Verdi's viel ins Gerede gekommene „Aida" am 24. Dec. zum ersten Mal in Scene, ohne jedoch den gehegten Erwartungen zu entsprechen,

* Gelegentlich der Eröffnung der Carnevalssaison im Apollo-Theater zu Rom fand daselbst die erste Aufführung von Halévy's „Jüdin" statt.

* Valenza's Oper „Le Fate" fand bei ihrer erstmaligen Aufführung in Mailand sehr günstige Aufnahme.

* Am 3. Jan. fand auch im Stadttheater zu Frankfurt a. M. die 250. Aufführung des „Freischütz" statt. Ihr ging ein Festspiel voraus.

* In Italien sollen in der letzten Zeit nicht weniger als 18 Städte mit neuen, Fiasco machenden Opern beglückt worden sein.

* Nachdem Theodor Wachtel im Westen Nordamerikas 13 Concerte in verschiedenen Städten veranstaltet und verschiedene künstlerische wie pecuniäre Erfolge erzielt hatte, kehrte er am 18. Dec. nach New-York zurück, um sich von da mit seiner Operntruppe nach Philadelphia zu begeben.

* Die hochverdiente frühere Opernsängerin, jetzige Hofschauspielerin Frau Jachmann-Wagner in Berlin beabsichtigt vor ihrem gänzlichen Rücktritt von der Bühne noch einmal als Sängerin aufzutreten und zwar in Gluck's „Orpheus", in welcher Oper sie früher ihre bedeutendsten Triumphe feierte.

* Wie die „Leipziger Nachr." melden, beabsichtigt Hr. Concertmeister David mit n. Ostern seine Stellung als 1. Concertmeister des Leipziger Gewandhaus- und Theaterorchesters niederzulegen, und sollen ihn Gesundheitsrücksichten zu diesem Entschluss bestimmt haben.

* Die schwedische Pianistin Frl. Erika Lie, die sich durch ihre gediegene Virtuosität kürzlich die rückhaltsloseste Anerkennung der Besucher der Leipziger Gewandhausconcerte und der Leipziger Presse zu erobern verstand, ist, wie wir vernehmen, eine Schülerin des Hrn. Kullak in Berlin.

Auszeichnungen. Die am 29. Dec. verlaufene Generalversammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hat die HH. Richard Wagner, Dr. Ambros und Rath Köchel zu Ehrenmitgliedern ernannt. — Concertmeister Lauterbach hat von dem Kaiser von Oesterreich den Franz-Joseph-Orden erhalten. — Hrn. Prof. Carl Riedel in Leipzig ist vom Herzog von Altenburg das Ritterkreuz des herzogl. Sachsen-Ernestinischen Hausordens verliehen worden.

Gestorben. In Mecheln starb am 4. Dec. der Kirchencomponist und Organist Cras. — In Paris verschied vor Kurzem der Componist einer „Vestalin", eines „König Lear" etc., Elie Sauvage.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen:

Th. Böhm, Die Flöte und das Flötenspiel in akustischer, technischer und artistischer Beziehung.

Briefkasten. *L. H.* in *D.* Brief immer erwünscht; bei bis Montag früh geschehendem Eingang umgehende Aufnahme. — *Dr. Th. H.* in *W.* Ihre freundlichen Zeilen zu Ihrem neuesten Bericht haben uns doppelte Freude gemacht, deshalb in jeder Beziehung unbesorgt! — *F. F.* in *M.* Der Dank ist ganz auf unserer Seite. — *C. F.* Für das angegebene Quartettmotiv wissen wir vor der Hand noch keine Heimath zu finden. Ist es Ihnen nicht leichter, die Angabe von den Herren zu erlangen, denen Sie die Kenntnissnahme jenes Werkes schon verdanken. — *A. F. D.* in *D.* In diesem Falle ist guter Rath theuer, und können wir Ihnen, wenn es Ihnen anders um unbezahlte oder um ausser Verbindung mit den belobten Mimen stehende Berichte zu thun ist, ein derartiges Fachblatt nicht nennen. — *J. K.* in *M.* Die gen. Firmen mit Ausnahme der längst überflügelten Pariser sind sämmtlich zu empfehlen, ihr Lob ist von den bedeutendsten und competentesten Pianisten gesungen worden. Eine weitere Unterscheidung muss Jeder dann nach seinem eigenen Geschmack treffen. Speciell Pianinos und zwar empfehlenswerthe baut hier Hr. Feurich. — *F.* in *B.* Wir hatten schon vor Ihrer Notizgabe die neuesten monumentalen Stil- und Redactionsübungen Ihres vortrefflichen Robert gelesen. — Der M. berührende Ausfall ist einfach ungeschickt und dabei wie uns scheint ungerecht, wir können Ihnen hier nicht beistimmen. — *F. W. B.* in *B.* Ihre Anfrage vom 7. d. kommt uns insofern etwas seltsam vor, als Ihnen doch als Fachmusiker und muthmasslichem Leser unseres Blattes genug entsprechende Namen und Werke bekannt geworden sein müssen, um selbst eine bez. Auswahl treffen zu können. — *S. O.* in *L.* Wenn Sie für die J.'sche Symphonie eine besondere Neigung zu fühlen angelegt sind, so können wir nur meinen, dass es auch solche Schwärmer geben muss. Auch haben wir durchaus nichts gegen Ihr Vorhaben, die Folge neuer Schwestern jenes Werkes herzlich begrüssen zu wollen. Wir sind durchaus nicht neidisch auf Ihren Geschmack. — *Zarlino* in *L.* Wir müssen um nochmalige Mittheilung des seinerzeit in Abschrift gegebenen Programmes bitten, da wir dasselbe nicht mehr besitzen.

Anzeigen.

[14.] **Wichtig für Organisten.**

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig erschien soeben und ist durch jede Musikalien- oder Buchhandlung zu beziehen:

Handbuch für Organisten.

Sammlung von Orgelstücken in allen Tonarten

zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste, insbesondere auch zur Benutzung in Schullehrer-Seminarien und Präparanden-Anstalten, herausgegeben von

Bernhard Kothe.

Geheftet Preis à 1⅓ Thlr.

„Alte bewährte Meister und jüngere Componisten von gutem Klange haben den Stoff zu dieser herrlichen Sammlung geboten. Die zahlreichen Nummern des Herausgebers gereichen ihm noch zu besonderer Zierde." (Schlesische Volkszeitung.)

[15 b.] **Missa solemnis**

für 4 Singstimmen, Soli, Chor und Orchester von

G. Rossini.

Partitur netto Pr. Fl. 30. — **Orchesterstimmen** netto Pr. Fl. 25.

Clavierauszug mit Harmoniumbegleitung ad. lib.

4° netto Pr. Fl. 6. 8° netto Pr. Fl. 3. 36.

Chorstimmen Pr. Fl. 48.

☛ Wir haben das Aufführungsrecht dieses Werkes ebenfalls erworben, und der Ankauf der Partitur berechtigt jetzt zur Aufführung des Werkes ohne weitere Bedingungen.

Mainz, den 2. Januar 1872.

B. Schott's Söhne.

[16.] **Aug. Thümmler in Leipzig**

macht die Herren Musikdirectoren auf den eben erschienenen **ersten Anhang** zum Hauptcatalog seiner reichhaltigen **Musikalien-Leihanstalt für arrangirte Orchester-Musik** aufmerksam und versendet denselben auf frankirte Bestellung gratis.

Musikalien-Neuigkeiten

[17.] aus dem Jahre 1871

im Verlage von **Friedrich Hofmeister** in **Leipzig.**

Argenton, A. d', Op. 12. **12 Etudes** p. Pfte. 1. Cah. 1 Thlr. 12½ Ngr. 2. Cah. 1 Thlr. 10 Ngr.
Auber, D. F. E., Ouv. **Maurer und Schlosser,** für 2 Pfte. zu 8 Händen eingerichtet von C. Burchard. 1 Thlr. 10 Ngr.
Grammann, K., Op. 2. **Sechs Phantasiestücke** f. Pfte. 1. Heft 17½ Ngr. 2. Heft 20 Ngr.
Hasse, G., Op. 5. **6 Clavierstücke.** 1. Heft 17½ Ngr. 2. und 3. Heft à 15 Ngr.
Hause, C., Op. 50. No. 1. **Impromptu-Mazurka** f. Pfte. 12½ Ngr.
—— Op. 50. No. 2. **Wirbelwind.** Galopp f. Pfte. 15 Ngr.
—— Op. 50. No. 3. **Liebliche Träume.** Serenade f. Pfte. 12½ Ngr.
—— Op. 74. **Impromptu** f. Pfte. 17½ Ngr.
—— Op. 75. **Schlummerlied** f. 1 Singst. m. Pfte. 10 Ngr.
Henselt, Ad., Op. 2. No. 6. **Si Oiseau j'étais.** Etude arr. p. 2 Pfte. 15 Ngr.
Jaell, Alfr., Op. 140. **Illustrations** sur des Motifs de l'Opéra de Petrella: I promessi Sposi, p. Piano. 17½ Ngr.
Kummer, F. A., Op. 157. **Capriccio** über ungarische Nationalmotive f. Vello. m. Pfte. 1 Thlr. 5 Ngr.
Lysberg, Ch. B., Op. 22. **Valse brill.** p. Pfte. 17½ Ngr.
—— Op. 111. **Pensierosa.** Valse sentimentale, pour Piano à 4 Mains arr. par Rob. Wittmann. 10 Ngr.
—— Op. 116. **Mignon,** de Thomas. Fantaisie-Transscription, pour Piano à 4 Mains arr. p. Rob. Wittmann. 25 Ngr.
—— Op. 125. **Dans les Alpes.** Fantaisie, arr. p Pfte. à 4 Mains. 1 Thlr.
—— Op. 128. **Tenerezza.** Andantino et Allegretto p. Pfte. 15 Ngr.
—— **La Lithuanienne.** Polka brill. p. Pfte. 12½ Ngr.
—— **La Silésienne.** Polka fav. p. Pfte. 12½ Ngr.
Marschner, H., Ouv. **Templer und Jüdin,** arr. f. 2 Pfte. zu 8 Händen von Rob. Wittmann. 1 Thlr. 20 Ngr.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 7. **Sechs Charakterstücke** f. Pfte. und Violine bearbeitet von Friedr. Hermann. 1. Heft 1 Thlr. 2. Heft 1 Thlr. 7½ Ngr.
—— **Canzonetta** aus dem Violin-Quartett Op. 12, f. Pfte. und Violoncello (od. Viola) einger. v. Rob. Wittmann. 20 Ngr.
Mozart, W. A., Op. 25. **Zwei Duette** f. Violine u. Viola, bearb. f. Pfte. v. O. Reinsdorf. No. 1. Gdur. 27½ Ngr. No. 2. Bdur. 25 Ngr.
—— **Sonaten,** f. Pfte. zu 4 Hdn. arr. v. Otto Reinsdorf. No. 1. 1 Thlr. 7½ Ngr.
—— **Symphonien,** arr. f. Pfte. zu 4 Hdn., Violine u. Vello. von C. Burchard. No. 11. 1 Thlr. 25 Ngr. No. 12 1 Thlr. 5 Ngr.
Nessler, V. E., Op. 46. **Aus gebrochenem Herzen.** 8 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. 2. Folge. Album-Format. 27½ Ngr.
Quasdorf, P., Op. 1. **4 Lieder** f. hohe St. m. Pfte. 17½ Ngr.
Ramann, Br., Op. 21. **5 Lieder und Gesänge** f. S. (od. T.) m. Pfte. 2 Hefte. 1 Thlr. 2½ Ngr.
Reichardt, G., Op. 27. **Herzensblüthen.** 6 Lieder f. 1 Singst. mit Pfte. No. 1. 5 Ngr. No. 2—6 à 7½ Ngr.
—— Op. 28. **An der Wiege,** f. 1 Singst. m. Pfte. 12½ Ngr.
—— Op. 29. **Drei geistliche Gesänge** für Bariton (od. Alt) m. Pfte. 20 Ngr.
—— Op. 30. **Zur Nacht.** Duett f. Alt u. Bariton m. Pfte. 10 Ngr.
—— Op. 31. **Der tolle Tom,** für Bass (od. Bariton) mit Pfte. 5 Ngr.
—— Op. 35a. **Der alte und der junge Fritz,** f. 4 Männerstimmen. Part. u. St. 7½ Ngr.
Reinsdorf, O., Op. 5. **Liebesahnung.** Tonstück f. Pfte. 15 Ngr.
—— Op. 6. **Ständchen** f. Pfte. 15 Ngr.
—— Op. 15. **Polka-Caprice** f. Pfte. 1 Thlr.
—— Op. 16. **Das Waldweib.** Ballade für Bariton mit Pianof. 17½ Ngr.
—— Op. 18. **4 Lieder** f. 1 Singst. m. Pfte. 20 Ngr.
—— Op. 20. **Sonate** f. Pfte. zu 4 Hdn. 1 Thlr. 20 Ngr.
Richards, Br., Op. 54. **Erinnerungen an Wales. Transscriptionen** für Pfte. No. 7. Capitain Morgan's Marsch. 12½ Ngr.
—— Op. 139. **Non vedeste un generoso.** Bolero. **Transscription** für Pianoforte. 12½ Ngr.
—— Op. 140. **Siebel's Gesang:** Wo werd ich finden meine Braut? Transscr. f. Pfte. 12½ Ngr.
—— Op. 141. **Carmarthenshire-Marsch.** 12½ Ngr.
—— Op. 142. **Norah, herzige Norah.** 12½ Ngr.
—— Op. 143. **Bolero** aus der sicilianischen Vesper. 22½ Ngr.
—— Op. 144. **In Memoriam.** 12½ Ngr.
—— Op. 145. **Walisische Phantasie.** 15 Ngr.
—— Op. 146. **Der Freischütz** von Weber, **Phantasie für Pfte** 22½ Ngr.
—— Op. 147. **Meistersänger's Lied** f. Pfte. 12½ Ngr.
Rubinstein, Ant., **Andante** a. d. Trio Op. 15, **No. 1, arr. f.** Pfte. von Rob. Wittmann. 17½ Ngr.
Schaab, Rob., Op. 97. **10 Stücke** f. Harmonium. 22½ Ngr.
Schubert, Franz, **Andante und Scherzo** a. d. Cdur-Symphonie, arr. f. Pfte. zu 4 Hdn., Violine und Vello. von Rob. Wittmann.
Andante. 1 Thlr. 10 Ngr.
Scherzo. 1 Thlr. 5 Ngr.
Schubert, Louis, Op. 35. **Vier lyrische Tonstücke** f. Viol. m. Pfte. 1 Thlr.
—— f. Vello. m. Pfte. von Fr. Grützmacher. 1 Thlr.
Schumann, Rob., Op. 4. **Intermezzi,** f. Pfte. zu 4 Hdn. arr. von Rob. Wittmann. 2 Hefte. 2 Thlr. 2½ Ngr.
—— Op. 5. **Impromptus,** f. Pfte., Violine u. Vello. einger. von Friedr. Hermann. 1 Thlr. 15 Ngr.
Thierfelder, A., Op. 4. **Daheim.** Ein Melodiencyklus für Pianoforte. 1 Thlr. 5 Ngr.
—— Op. 5. **Im Mai.** Clavierstück. 12½ Ngr.
Tottmann, Alb., Op. 18. **6 leicht ausführbare religiöse Gesänge** f. gem. Chor. 2 Hefte. Part. u. St. Heft I. 1 Thlr. 2½ Ngr. Heft II. 17½ Ngr.
Volckmar, W., Op. 254. **Ein Märchen.** Tonstück f. Violine u. Pianoforte. 22½ Ngr.
Weber, C. M. v., Op. 62. **Rondo brillante,** als Duo f. 2 Pfte. von C. Kraegen. 1 Thlr.
—— Op. 72. **Polacca brillante,** als Duo für 2 Pianoforte von C. Kraegen. 1 Thlr.
Werner, Aug., Op. 13. **3 Morceaux** p. Pfte. 20 Ngr.
Wolff, H., Op. 11. **2 Widmungen** f. Pfte. 17½ Ngr.
Youssoupoff, N., Op. 29. **Féeries** de la Scène Marco Visconti p. Violon av. Pfte. 1 Thlr. 12½ Ngr.
Zopff, H., Op. 26. **Trios** f. Pfte., Viol. u. Vello. Heft 1. 2 à 1 Thlr. 15 Ngr.
—— **Drei Concertgesänge.**
No. 1. Op. 20. **Das Vertrauen,** f. Alt m. Pfte. 12½ Ngr.
No. 2. Op. 28. **Meiner Gattin,** für Tenor mit Pianoforte. 12½ Ngr.
No. 3. Op. 29. **Abendbild,** Soloquintett f. Alt u. 4 Männerstimmen. 15 Ngr.

In meinem Verlage erschienen:

Neue Compositionen f. Clavier und Violoncell:

[18.]

Barth, R., Op. 2. Sonate in Dmoll. 2 Thlr. — Ngr.
Dietrich, A., Op. 15. Sonate in Cdur. 1 „ 20 „
Kummer, F. A., Op. 143. Transscriptions classiques.
No. 1. Andante de 5me Sinfonie de Beethoven. 25 Ngr.
No. 2. Allegretto de la 7me Sinfonie de Beethoven 25 Ngr.
No. 3. Lacrymosa de Requiem de Mozart. 10 Ngr.
No. 4. Larghetto de la 2me Sinfonie de Beethoven. 27½ Ngr.

Aug. Cranz in Hamburg.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

mmtliche Buch-, Kunst- Musikalienhandlungen, Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 19. Januar 1872.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 4.

„Air du Roi Louis XIII." Von Wilhelm Tappert. — Biographisches: Hermann Helmholtz. (Fortsetzung.) — Ein Facsimile von Johannes Brahms. — Tagesgeschichte: Das Wagner-Concert in Mannheim. (Schluss.) — Musikbrief aus Wien. — Kürzere Berichte. — Concertumschau. — Engagements und Gastspiele. — Kirchenmusik. — Opernübersicht. — Aufgeführte Novitäten. — Journalschau. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Kritischer Anhang: Werke von Georg Vierling und Josef Rheinberger. — Briefkasten. — Anzeigen.

„Air du Roi Louis XIII."

Von **Wilhelm Tappert.**

Geben Sie mir die Gravelotte von Louis dem hnten!" Hier ist sie. Die Thür schloss sich dem guten Manne und wir lachten hell auf. Was aran, sagte der Inhaber des „Magasin de musique", r", „Gavotte" oder „Gravelotte", das Stück ist eben und „geht" ausgezeichnet; ich allein habe bereits Exemplare verkauft. Warum spielt alle Welt diese Pièce? Wer das zu ergründen vermöchte! loch im Stande wäre, zu errathen, was sie nächspielen, singen und pfeifen wird! Dem Air ielleicht der Umstand zu statten, dass der Titel König als Autor der Melodie vermuthen lässt; geberdet sich unsere Zeit äusserlich sehr democh, im Innern ist fast Jeder gut monarchisch ge-

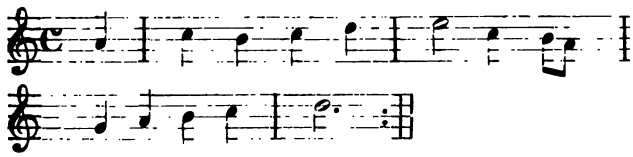
Man kann das in Berlin überall beobachten, r Strasse, im Opernhause und in Concertsälen. gemüthlichen Accent haben gewöhnlich die Worte: lof ist auch da, sehen Sie dort den Kaiser, die rinzessin, die Prinzessin Friedrich Carl u. s. w. g der XIII. ist in den Verdacht gekommen, die tte" geschrieben zu haben; selbst wenn er ganz ldig wäre, so hätte das gar nichts zu sagen. Mensch fragt hier und in allen ähnlichen Fällen: t Wahrheit? Ob Ludwig der XIII. oder Ignaz XVII., ter oder Paul in Wirklichkeit der Erfinder war, t durchaus gleichgiltig: Bilse spielte das Air in Concerten, es wurde gehört von Hunderten, gellen, und Tausende begehrten es plötzlich. Die haben das Vergnügen, der Verleger macht ein Geschäft, — bis etwas Neues der schwankenden Menge flüchtige Gunst gewinnt.

Die Frage, ob hier eine Variation oder Transposition, oder lediglich eine Mystification aus Speculation vorliege, beschäftigte mich vor Allem. Dass dieses Air in der bekannten Gestalt kein Original aus dem 17. Jahrhundert sei, darüber war ich keinen Augenblick im Zweifel. Das Trio in A dur ist ein melodischer Sprössling mit der Signatur des 19. Jahrhunderts; Hauptsatz und Minore (Moll-Zwischensatz) jedoch — so calculirte ich — mögen, einfacher gedacht, vielleicht einer früheren Zeit angehören. Von wo und auf welche Weise erlangt man aber Gewissheit? Niemals hörte ich etwas von Henri Ghys. Dem Namen nach könnte er ein Belgier und Anverwandter jenes Joseph Ghys sein, der 1801 in Gent geboren, als ausgezeichneter Violinspieler 1848 in Petersburg starb. Bereits vor mindestens 10 Jahren veröffentlichte Henri Ghys sein Air; es dürfte zuerst in Paris bei Bertin & Comp. erschienen sein. Man fand Gefallen daran und spielte es viel; nicht nur als beliebtes „Morceau de Salon", sondern auch als gefällige Nummer in Orchesterconcerten gewann es sich Freunde. Die bekannte Elberfelder Verlagsfirma Arnold erwarb das Eigenthumsrecht für Deutschland und verschickte 1868 als „Novum" unter Anderem auch H. Ghys, Op. 10, Deux Morceaux de Salon. 1. Nocturne. 2. Air du Roi Louis XIII. Von dem Nocturne spricht Niemand, aber No. 2 ist gegenwärtig unstreitig das allerpopulärste Musikstück.

Schon früher habe ich einmal den Wunsch ausgesprochen, man möge aufzeichnen und sammeln, was im Laufe der Zeit so durch Aller Mund, durch jede Hand

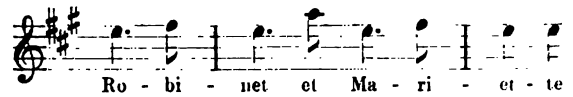
geht; ich stellte damals sogar den bestimmten Antrag, bei Grundsteinlegungen je ein Exemplar der „neuen, schönen Lieder", Tänze u. s. w. bis zum Gassenhauer hinab mit einzuschliessen, um späteren Generationen ausreichendes Material für allerhand interessante, culturhistorische Studien, Parallelen und Betrachtungen zu hinterlassen. Dem Musiker von Anno 1972 wird es mindestens eben so nützlich sein, zu wissen, welche Melodien hundert Jahre vor ihm „fameux" waren, als die niedrigsten, mittleren und höchsten Marktpreise für Stroh und Hafer zu lesen, oder zu erfahren, dass in Dingsda ein unbekannter Mann starb, ein unberühmter Mensch geboren wurde und zwei seitdem gänzlich verschollene Leute sich in den Stand der heil. Ehe begaben. Dies nebenbei, nur um zu zeigen, dass mir eine solche Angelegenheit wichtig genug ist; und nun zurück zu der vorliegenden Aufgabe.

Zunächst musste das vielgeschmähte und doch noch lange nicht entbehrliche Lexikon von Schilling Auskunft geben über den Componisten „Louis Treize". In sieben Zeilen wird Folgendes gemeldet: „Ludwig XIII., auch mit dem Beinamen der Gerechte, geb. 1601 und von 1610 bis 1643, wo er starb, König von Frankreich, war auch Componist und ein entschiedener Freund der Musik. In Kircher's „Musurgie" finden sich noch verschiedene Proben von seiner Arbeit und Kunst. Auch Laborde hat im 2. Theile seines „Essai" einen Chanson von der Composition dieses Königs eingerückt. Ungleich mehrere Werke von ihm aber werden noch jetzt auf den Bibliotheken zu Paris aufbewahrt". Ich suche nun in Kircher's dickleibigem Buche: „Musurgia universalis, Romae 1650" und finde glücklich unter den vielen Exempeln auch ein „Melisma Ludovici XIII. Regis Christianissimi", mit nachstehenden Anfangstakten:

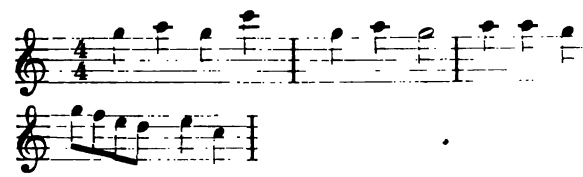


Diese äolische Melodie bringt auch Laborde in seinem vierbändigen „Essai sur la Musique, 1780". Die Abweichungen sind nicht bedeutend; der Franzose hat das Wiederholungszeichen nicht, er verziert ausserdem etliche Noten durch kurze Vorschläge und Trillerchen. Ob Kircher's Werk noch etwas aus der Feder des allerchristlichsten Königs enthält, lasse ich dahingestellt, ich hatte nicht die Zeit, um jedes der vielen Notenbeispiele aufzusuchen und durchzusehen. Laborde gibt indess nur diese eine Melodie und zwar mit dem Texte: „Tu crois ô beau Soleil".

Es war nicht das erste Mal, dass ich den „Essai" durchblätterte, aber noch niemals hatte ich dem reichen Inhalte des beigegebenen Melodienbuches in gleichem Maasse die Aufmerksamkeit zugewendet. Mir ahnte so etwas, als müsse hier das Gesuchte sich finden. Jetzt treffe ich von ungefähr auf ein kleines Tanzrondo, „imitée de Colin Muset".



„Das ist das älteste Tanzlied, welches man ke versichert Laborde. Das mag sein, Colin Muset ein „Chansonnier, Jongleur ou Ménestrel" zur Zei Königs von Navarra, also in der ersten Hälfte 13. Jahrhunderts; die Aehnlichkeit mit dem fragl Air erstreckt sich nur auf acht Noten. Suchen weiter! Ich sehe ein kurzes fünfstimmiges Lie mit der Ueberschrift: „Air de la Clochette, fameux Henri III." Der erste Sopran (1. *Dessus*), mit gay" bezeichnet, also hurtig, *allegro* zu singen, beg



und somit wäre endlich die Melodie des Haupts entdeckt. Die folgenden (letzten) fünf Takte hat nicht benutzt. Wer ist nun aber der Componis berühmten Glöckchen-Liedes? Eine Notiz bei Lal gibt auch darüber Auskunft: *Cet air est tiré Fête donné par Beaujoyeux au Mariage du Duc de J avec Mlle de Vaudémont.* Nun handelte es sicl noch darum, zu ermitteln, wer Beaujoyeux gewese Es ergab sich allmählich Folgendes.

Beau-Joyeux, Baltazar, daher anfänglich tazarini*) genannt, war seiner Zeit einer der b Geiger. Marschall de Brissac, kriegführend in Pie beschäftigt, sandte ihn (muthmaasslich 1551) vo nach Frankreich in die Dienste der Katharina Medici, seit 1533 die Gemahlin Heinrich II.; ther's glaubwürdiger Angabe gemäss (1732) hatte ihn „nebst einer gantzen Bande Violinisten, deren er war, verschrieben".

Unter den mancherlei künstlerischen und gese Talenten, welche Baltazarini besass, nützte ihm ganz ausserordentlich: er producirte schnell und lich Offenbach'sche Musik. (Man wolle diesen chronismus übersehen!) Die tändelnden Melodien, nehm zu hören und leicht zu behalten, erfreuten lebelustigen Hof und fanden dann mühelos auch Weg zum Volke. Baltazarini's Verdienst bestand h sächlich darin, bessere Balletmusik zu schreiben. Ehrgeiz bezweckte einzig und allein, den Hof zu halten; er verstand es, die reizendsten, amusant Divertissements zu erfinden, zu arrangiren und a führen. Eines derselben kam mit aussergewöhn Pracht im Jahre 1581 zur Darstellung. Es „Ballet comique de la Reine, fait aux noces de Duc de Joyeuse et de Mlle de Vaudemont." (Schilling war Frl. v. Vaudemont eine Schweste

*) In Mendel's Lexikon wird behauptet, Baltazarini s richtig, es müsse Baltagerini heissen.

Königin.) Als Veranlassung gibt dessen Lexikon noch das Geburtsfest des nachmaligen Königs Heinrich III. an. Hier gerathen wir mitten in die Confusion. Ich vermuthe, die erste Aufführung fiel schon ins Jahr 1551, in welchem Heinrich III. geboren wurde, das Ballet war der erste Versuch Baltazarini's in Paris, ein glücklicher Wurf, der ihm ein hohes und dauerndes Ansehen verschaffte. Der König und die Königin waren so entzückt, dass sie Beide den Künstler zu Höchstihrem Kammerdiener und zum Intendanten der Hofmusik ernannten. Das Ballet wird mehr als einmal wiederholt worden sein, und als eine solche Wiederholung haben wir die Aufführung im Jahre 1581 anzusehen. Gedruckt wurde es 1582 in Paris. Baltazarini verblieb in königlichen Diensten bis zum Tode Heinrich II., welcher 1559 erfolgte. Er privatisirte dann als Componist und Virtuos. Man weiss nicht, wann er starb; in Mendel's Lexikon liest man: um 1576; „um 1570" heisst es im Schilling, obgleich hier kurz vorher gesagt wird, er habe das Ballet im Jahre 1581 veranstaltet.

In der Bibliothek des Königs, bemerkt Laborde, gibt es noch mehrere Werke von ihm. Mich interessirt hier nur das eine, jenes Ballet vom Jahre 1551, aus welchem Henri Ghys nach 300 Jahren die Hauptmelodie zu seinem Air du Roi Louis XIII. entlehnte.

Biographisches.

Hermann Helmholtz,

Dr. der Medicin und Professor der Physik zu Berlin.

(Fortsetzung.)

Seit dem Erscheinen des ersten Theils dieser Biographie ist fast ein Monat vergangen; indem wir uns wegen dieser durch unvorhergesehene ungünstige persönliche Verhältnisse entstandenen Verzögerung bei unseren Lesern entschuldigen, recapituliren wir aus jenem ersten Theile die Hauptthemata der Helmholtz'schen Schriften und Untersuchungen: dieselben betreffen zum Theil das Gesetz von der Erhaltung der Kraft, über welches wir schon neulich einige Worte sagten, — zum Theil beziehen sie sich auf die Physiologie der Sinnesorgane, namentlich des Auges und des Ohres, worauf wir weiter unten ausführlicher eingehen werden; — ferner beziehen sie sich auf die Physiologie der Nerven, greifen dabei auch oft über in das Gebiet der Elektricität und behandeln endlich auch noch mechanische und mathematische Probleme.

Mit der Mathematik, Mechanik und Elektricität wollen wir unsere Leser nicht incommodiren; dagegen haben wir über das Gesetz von der Erhaltung der Kraft noch Einiges nachzutragen. Wir haben in No. 1 dieses Jahrganges hervorgehoben, dass alle Naturkräfte auf der Erde im engsten Zusammenhange mit einander stehen, dass sie eigentlich so zu sagen sämmtlich nur Modificationen einer und derselben Grundkraft sind: als diese Grundkraft kann man die Wärme ansehen. Es ist nun leicht zu begreifen, dass die Sonnenwärme der Urquell aller irdischen Kräfte ist: ohne Sonnenwärme ist kein organisches Leben auf der Erde möglich, die Sonne bewirkt den Kreislauf des Wassers, sowie die Bewegungen der Luft, und ohne die Sonne gäbe es überhaupt keine Wärme auf der Erde; denn alle unsere Brennmaterialien, mit denen wir im Winter unsere Zimmer erwärmen, mit denen wir unsere Speisen kochen und unsere Dampfmaschinen heizen, sind sämmtlich unter der Einwirkung der Sonne entstanden: Steinkohlen, Braunkohlen, Holz, Torf etc. sind gleichsam Reservoire für die Sonnenwärme früherer Zeiten. Eine bedeutende Abnahme der Sonnenwärme, resp. ein gänzliches Aufhören derselben würde für uns also geradezu todbringend sein; glücklicherweise wird diese Eventualität nach den Berechnungen von Helmholtz erst nach einer unfassbaren Reihe von Jahren eintreten.

Es ist nicht unsere Absicht, an dieser Stelle auf die interessanten Gedanken, die sich an den Kreislauf der Kräfte in der Natur und an ihre Unzerstörbarkeit anschliessen, weiter einzugehen; wir bemerken nur noch, dass Helmholtz versprochen hat, dieses Thema in einigen populären wissenschaftlichen Vorträgen allgemein verständlich zu behandeln.

Leider sind dieselben bis jetzt noch nicht veröffentlicht; dafür entschädigen uns 2 Hefte mit anderen ebenfalls im höchsten Grade interessanten und anziehenden Vorträgen. Diese (bei Vieweg in Braunschweig erschienenen) Vorträge können wir nicht genug empfehlen; es erscheinen ja jetzt ungemein viele und vortreffliche, allgemein verständliche naturwissenschaftliche Abhandlungen und Vorträge, aber die genannten Helmholtz'schen Arbeiten nehmen ohne Zweifel eine der ersten Stellen auf diesem Gebiete ein. Der Grundgedanke, der ihn bei diesen Vorträgen leitete, war, wie er in der Vorrede zum ersten Hefte bemerkt, der, dass er das Wesen und die Tragweite der Naturgesetze und ihre Beziehungen zu den geistigen Thätigkeiten des Menschen anschaulich zu machen sucht. Dieser Grundgedanke tritt gleich in dem ersten Vortrage: „Ueber das Verhältniss der Naturwissenschaften zur Gesammtheit der Wissenschaft" aufs Deutlichste hervor; indem wir unsere Leser speciell auf diesen Vortrag hinweisen, bemerken wir noch, dass am Ende desselben auch die Beziehungen der Naturwissenschaft zu den Künsten, namentlich zur bildenden Kunst und zur Musik, angedeutet sind. Specieller behandelt er dieses Verhältniss in den beiden folgenden Vorlesungen: „Ueber Goethe's naturwissenschaftliche Arbeiten" und „Ueber die physiologischen Ursachen der musikalischen Harmonie". Dieser letzte Vortrag behandelt die berühmte Helmholtz'sche Musiktheorie und wird deshalb für die Leser dieses Blattes der interessanteste sein; leider sind die Experimente, die gerade zur Erläuterung dieses Vortrags in

grosser Zahl nothwendig sind, nicht auf buchhändlerischem Wege zu beziehen und können nur durch Beschreibungen und Abbildungen ersetzt werden, was immer nur als Nothbehelf angesehen werden kann. Während sich dieser Vortrag auf die Akustik bezieht, ist der vorhergehende, über Goethe, zum grossen Theil optischen Inhalts. Specieller auf die Verhältnisse des Sehens gehen die Vorträge des zweiten Heftes ein, welche zusammen einen ziemlich vollständigen Abriss der physiologischen Optik geben.

Wer sich also — ohne selbst Naturforscher zu sein — für die neuesten Ansichten und Forschungen auf dem Gebiete der höheren Sinnesorgane interessirt, der findet in den beiden Heften der Helmholtz'schen populären Vorträge das Wichtigste bequem bei einander, und zwar in einer sehr anziehenden und allgemein verständlichen Form.

Die Fundamente dieser von Helmholtz vertretenen, zum Theil auch erst neu begründeten Ansichten über unsere Sinnesorgane und die durch sie vermittelten Sinnesempfindungen lassen sich etwa folgendermaassen darstellen:

Die Sinnesorgane bringen uns zwar Nachricht von äusseren Objecten und ihren Einwirkungen auf unseren Körper, sie bringen uns aber diese Einwirkungen in ganz veränderter Gestalt zum Bewusstsein, sodass die Art und Weise der sinnlichen Empfindung und Wahrnehmung weniger von den Eigenthümlichkeiten des wahrgenommenen Gegenstandes abhängt, als von denen des Sinnesorganes, durch welches wir die Nachricht bekommen. Alles was uns z. B. der Sehnerv berichtet, berichtet er unter dem Bilde einer Lichtempfindung, sei es nun die Strahlung der Sonne oder einer Flamme, sei es ein elektrischer Strom im Auge oder ein mechanischer Stoss aufs Auge. Hat ja doch sogar einmal Jemand, der im Dunkeln einen Schlag ins Auge bekommen hatte, die unsinnige Behauptung aufgestellt, dass er beim Scheine der aus seinem eigenen Auge herausgesprungenen Funken den Angreifer erkannt habe. Und wie der Sehnerv Alles in Lichtempfindung verwandelt, so verwandelt der Hörnerv Alles in Schallphänomene, der Hautnerv in Temperatur- oder Tastempfindungen. — Derselbe elektrische Strom, dessen Dasein der Sehnerv als einen Lichtschein berichtet, der auf den Geschmacksnerv als eine Säure wirkt, derselbe Strom also erregt im Hautnerven das Gefühl des Brennens. Denselben Sonnenstrahl, den wir Licht nennen wenn er in das Auge fällt, nennen wir Wärme wenn er die Haut trifft. Und die Wärmestrahlung eines Ofens ist physikalisch nicht mehr und nicht anders von dem Tageslicht, welches in unsere Fenster dringt, unterschieden, als z. B. die rothen und die blauen Bestandtheile des Lichtes. Wir können also sagen: die Sinnesempfindungen sind uns nur Symbole für die Gegenstände der Aussenwelt und entsprechen diesen etwa so, wie ein Schriftzug oder Wortlaut dem dadurch bezeichneten Dinge. Wer eine Sprache nicht versteht, der erhält durch irgend ein Wort derselben noch keine richtige Vorstellung von dem Dinge, welches durch dasselbe bezeichnet werden soll; und ebenso kann auch ein Mensch, der, wie Kaspar Hauser, die Sprache der Sinnesorgane nicht gelernt hat, durch die Empfindungen allein sich noch keine Begriffe über die Dinge der Aussenwelt bilden. Man hat derartige Erfahrungen wiederholt an solchen blindgeborenen Menschen gemacht, die erst in ihrem reiferen Alter durch eine glückliche Operation das Gesicht gebrauchen lernten.

Die ersten Anfänge dieser Theorie von der Verschiedenheit der äusseren Objecte und der menschlichen Wahrnehmung waren enthalten in der von Newton entdeckten Zerlegung des weissen Lichtes in die 6 oder 7 Farben des Regenbogens. Der naiven Anschauung muss es natürlich äusserst absurd vorkommen, dass das Weiss, welches dem Auge als der einfachste und reinste aller Farbeneindrücke erscheint, zusammengesetzt sein soll aus dem unreineren Mannichfaltigen. Dies ist der Kern der Opposition, die Goethe gegen Newton's Farbenlehre machte.

Helmholtz setzt dies in dem oben citirten Aufsatz über Goethe's naturwissenschaftliche Arbeiten sehr schön auseinander; er sagt etwa Folgendes: Goethe stellt sich der Natur gegenüber wie einem Kunstwerk, und wie das echte Kunstwerk keinen fremden Eingriff erträgt, ohne beschädigt zu werden, so meint er, dass auch die Natur durch die Eingriffe des experimentirenden Physikers in ihrer Harmonie gestört und verwirrt werde; sie täuscht daher den Störenfried durch ein Zerrbild:

> Geheimnissvoll am lichten Tag
> Lässt sich Natur des Schleiers nicht berauben,
> Und was sie Deinem Geist nicht offenbaren mag,
> Das zwingst Du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben.

Goethe's scharfe Polemik gegen die Zerlegung des Lichtes durch das dreieckige Glasprisma und gegen alle Versuche in der dunkeln Kammer haben bekanntlich die physikalische Optik nicht erschüttert, und der Keim zu einer physiologischen Optik, der in jener Theorie enthalten war, ist trotz alles Spottes, den er darüber ausgoss, emporgewachsen zu einer neuen Wissenschaft. Die Physiologie des Auges hat dann auch den Anlass gegeben, die Physiologie der übrigen Sinnesorgane, besonders die des Ohres, genauer zu untersuchen.

Es wird nun unsere Aufgabe sein, zu zeigen, in welcher Weise Helmholtz an den soeben erwähnten Disciplinen, an der Physiologie des Auges und des Ohres mit gearbeitet hat.

(Schluss folgt.)

Tagesgeschichte.

Das Wagner-Concert in Mannheim.

(Schluss.)

Das Concert begann mit dem Kaiser-Marsch, jenem echten Friedenswerk, — das Richard Wagner zur Festfeier unseres

Völkerfrühlings schuf und als Ehrenkranz am Throne unseres deutschen Heldenkaisers niederlegte. In Stahl gepanzert, kampfbereit schreitet da der Kaiser mit seinen glorreichen Feldherren an uns vorüber; die Völker drängen sich begeistert um ihn, die Schwerter blitzen; „Ein feste Burg ist unser Gott" ist der Schlachtenruf, der noch mitten im Kampfgetümmel Alles übertönt, und in dem Volksgesange: „Heil, Heil dem Kaiser" gipfelt sich der Siegesjubel. — Das ist echt deutsche Musik! Muth und Kraft, Treue und Gottvertrauen sprechen aus diesen Tönen, die, dem ganzen einigen Volke gewidmet, ein bleibendes Denkmal jener glorreichen Zeit der Erhebung Deutschlands sind. Fest geschlossen, wie aus einem Guss, heldenhaft und sieggewohnt, zog das symphonische Werk in festlich glänzendem Instrumentalschmuck unter des Meisters eigener Führung an uns vorüber, traf und zündete, wie es soll und muss.

„Wie anders wirkt dies Zeichen auf uns ein!"

hätten wir mit Faust ausrufen mögen, als wir nun die Einleitung zu „Lohengrin" vernahmen, welche die wunderwirkende Darniederkunft des „heiligen Grales" im Geleite der Engelschaar und seine Uebergabe an hochbeglückte Menschen in Tönen darstellt. Der entzückte Hörer wird hier von ähnlichen Empfindungen bewegt, wie Faust, als er das Zeichen des Makrokosmos erblickt:

Jetzt erkenn ich, was der Weise spricht:
Die Geisterwelt ist nicht verschlossen,
Dein Sinn ist zu, Dein Herz ist todt!
Auf, bade, Schüler, unverdrossen
Die irdsche Brust im Morgenroth!

Hier, wie bei den folgenden Wagner'schen Werken, hätten wir gewünscht, dass jeder Hörer die Erläuterungen zur Hand gehabt hätte, welche der Meister selbst zu diesen Instrumentalsätzen verfasst und veröffentlicht hat. Wie eindringlich diese Töne auch zu jedem Herzen sprechen, wie sicher auch ihre Wirkung ist im Hervorrufen der von ihrem Schöpfer beabsichtigten Stimmung, so eröffnen die erläuternden Worte uns doch erst den vollen Einblick in das innere, seelische Leben dieser wunderbaren Tondichtungen. Sie werden der Vorstellungskraft dadurch gegenständlicher und somit zugleich fassbarer.

Aber auch vom absolut musikalischen Standpuncte aus betrachtet, ist diese Instrumentaleinleitung von wundervoller Wirkung. Mit unendlich zart hingehauchten Klängen beginnend, auf ätherischen Harmonien, wie ein Regenbogen, sich aufbauend, verdichten die Accorde sich mehr und mehr und nehmen immer deutlichere Tongestaltungen an, die sich verzweigen, verschlingen und emporwölben zu einer strahlenden Kuppel, von der ein sonnenhelles Licht mit wahrhaft blendendem Glanze ausströmt. Dieser majestätische Gipfelpunct der musikalischen Steigerung war von colossaler, völlig erschütternder Wirkung. Wir haben nie ein so gewaltiges und doch harmonisch so schönes Fortissimo vernommen, das wie ein riesiger Tonkatarakt herniederbrauste und, trotz seiner donnergleichen Macht, doch immer noch einer Steigerung fähig war. Von hier an dämpfen sich die blitzenden Töne zu immer milderem Glanze ab — „und im klaren Lichte des blauen Himmelsäthers verschwindet die hehre Schaar, wie aus ihm sie zuvor sich genaht".

Der donnernde Beifallssturm, welcher nach diesem herrlichen Tonstück den Saal erschütterte, gab von der Wirkung desselben das sprechendste Zeugniss. Die Dacapo-Rufe wollten nicht enden — aber der heilige Gral erscheint den entzückt Schauenden nicht zum zweiten Male! —

Die staunenswerth mannichfaltige Gestaltungskraft des Meisters, welche den Stil der Darstellung stets aus dem gewählten Stoffe selbst und deshalb immer neu gestaltet, konnte nicht eindringlicher dargelegt werden, als durch das nun folgende Instrumentalbild von durchaus gegensätzlichem Charakter. Wie das Melos der Instrumentaleinleitung zu „Lohengrin", dem durchaus idealen, ätherischen Charakter entsprechend, in äusserst ruhiger, rhythmisch kaum merkbar fortschreitender, völlig schwebender Bewegung ohne Contrast, ohne Alternative, in einem harmonischen Strome majestätisch auf- und niederwogt — so erscheint dagegen vor unseren geistigen Augen in der Ouverture zu den „Meistersingern" in heiterer Fülle ein durchaus reales, buntbewegtes, in frappanten Antithesen und kühnen Combinationen sich darstellendes echt deutsches Leben, durchdrungen vom köstlichsten Humor.

Ein festliches Treiben, ein neugieriges Drängen wogt fröhlich auf und ab. Wir sehen Nürnbergs ehrenfeste Bürger als Meistersinger, mit dem Banner des Königs David feierlich an uns vorüberziehen; über Alle hinaus ragt die volksthümliche Gestalt von Hans Sachs, seine Lieder schallen aus dem Munde des freudig erregten Volkes als Begrüssung ihm entgegen. Aber die Stimme der Sehnsucht, die Seufzer der Liebe verstummen auch hier nicht. Eva, des Goldschmieds Tochter, und Ritter Walther, des Sängers „von der Vogelweide" sinniger Schüler, suchen und finden sich im Festgedränge, werden jedoch wieder getrennt von den keck und übermüthig sich geberdenden Lehrbuben, welche David, Hans Sachsen's lustiger Schüler, führt. Hans Sachs aber hat das hohe Lied der Liebe wohl vernommen und in seinem Werthe erkannt; hilfreich erfasst er den Sänger, führt ihn der Geliebten zu und gibt dem jugendlich schönen Paar den Ehrenplatz, ihm zur Seite, an der Spitze des Festzugs Jubelnd begrüsst sie das Volk: Das Liebeslied tönt zu den Meisterweisen: Pedanterie und Poesie sind versöhnt!

Die Ausführung dieser Ouverture dürfte vielleicht die schwierigste Aufgabe des ganzen Concertabends gewesen sein und erschien uns gerade als die allerglänzendste Instrumentalleistung. Dem durchdringendsten Verständniss und der unfehlbar sicheren Leitung des Dirigenten ist hier der Erfolg oder Nichterfolg fast lediglich allein anheimgegeben. Die Wagner'schen Fundamentalsätze für das Erfassen des richtigen Tempos und Vortrags, vom Erkennen des Charakters des Melos, von den daraus resultirenden Modificationen der Bewegung nach dem Gesetz der gegenseitigen Beziehungen, sowie das dynamische Gesetz von der künstlerischen Vertheilung von Licht und Schatten, — finden hier alle ihre ausgedehnteste Anwendung. Ohne genaueste Einhaltung dieser Principien ist eine acceptable Aufführung dieses auf wahrhaft grossartiger Polyphonie aufgebauten Werkes gar nicht denkbar, weshalb Nichts dringender zu wünschen ist, als dass ein Dirigent von der alten Schule, der seine Viervierteil metronomenartig „durchfuchtelt" und sein Orchester in einem (vermuthlich auch noch falsch eingesetzten) Tempo „durch Dick und Dünn" führt, — seine Hände gänzlich davon lasse!

Wie wunderbar plastisch gestaltete sich aber dieses riesige Instrumentalbild unter den Händen seines eigenen Schöpfers! Die Stimmen traten, je nach ihrer momentanen Geltung, mit einer Präcision hervor und zurück, Licht, Schatten und Mitteltinten erschienen hierdurch so wirkungsvoll vertheilt, die Abrundung der Bewegungen war eine so vollkommene, dass dieses Tonwerk, das wir nur mit dem complicirtesten gothischen Bau vergleichen können, in staunenswerther Klarheit sich vor uns aufbaute und dem entsprechend auch enthusiastisch aufgenommen ward. *)

Den erhabenen Schluss des Concertes bildete die begeisterte Apotheose der Liebe: das Vorspiel (Liebestod) und der Schlusssatz (Verklärung) aus „Tristan und Isolde". — „Von der schüchternsten Klage des unstillbaren Verlangens, vom zartesten Erbeben bis zum furchtbarsten Ausbruch des Bekenntnisses hoffnungsloser Liebe durchschreitet die Empfindung alle Phasen des sieglosen Kampfes gegen die innere Gluth, bis sie, ohnmächtig in sich zurücksinkend, wie im Tode zu verlöschen scheint." — „Doch, was das Schicksal für das Leben trennte, lebt nun verklärt im Tode auf. Ueber Tristan's Leiche gewahrt die sterbende Isolde die seligste Erfüllung des glühenden Sehnens: ewige Vereinigung in ungemessenen Räumen, ohne Schranken, ohne Banden, unzertrennbar!"

So Richard Wagner's eigene Worte — denen wir Nichts mehr hinzuzufügen haben. Was er ausgesprochen über die erhabene Mission der Musik, „die, sobald sie uns erfüllt, die höchste Exstase des Bewusstseins der Schrankenlosigkeit erregt" — hier ist es ganz und voll erreicht. Hier wird das höchst denkbare Ziel eines musikalischen Kunstwerks zur That; und hier erreichte

*) Von der Frische und Energie der vom Tondichter eingehaltenen Tempi gibt die Thatsache sprechendes Zeugniss, dass diese Ouverture, welche bei der besten Aufführung, die wir von derselben ausserhalb München erlebten — unter Levy's Direction in Carlsruhe —, 10 Minuten dauerte, unter Wagner's Leitung nur wenige Secunden über 8 Minuten in Anspruch nahm.

auch das unvergessliche Wagner-Concert seinen Höhepunct — und Schluss.

Wir müssen mit dem musikalischen Theil unseres Concertberichtes nothgedrungen hier abschliessen, obgleich noch Manches zu sagen wäre. Nur über die ausgezeichneten Leistungen der Mannheimer und Carlsruher Hofcapellen, welche mit ihren Concertmeistern hier vereint wirkten und durch freiwillig beigetretene vorzügliche Kräfte zu einem Instrumentalkörper von einigen 70 Künstlern verstärkt waren — (als Harfenspieler wirkte z. B. der treffliche Tombo aus München mit) —, seien einige Worte wohlverdientester Anerkennung hier noch beigefügt. Alle wirkten mit ersichtlicher Liebe und Begeisterung mit, Alle leisteten ihr Bestes und theilweise ganz Vorzügliches! Das Orchester war mit seinem Dirigenten wie zusammengewachsen, von ihm beseelt und inspirirt, jedem seiner Winke ohne Missverstehen, ohne Schwanken folgend. Wohl muss es jedem tüchtigen Künstler zur Freude und zum Stolz gereichen, unter eines solchen Meisters Leitung und bei solchen Werken mitzuwirken; aber bewundernswerth bleibt es, wie dieser Meister innerhalb dreier Tage es zu erreichen vermochte, seinen durchaus neuen Stil des musikalischen Vortrags zweien ihm völlig fremden Orchestern so fest und sicher einzuprägen, als wenn diese nie eine andere Vortragsweise gekannt hätten.

Der schon in der Generalprobe sehr gut besetzte, bei der Aufführung aber übervolle, schöne Concertsaal des Theaters war festlich geschmückt. Die Brüstung des Orchesterbaues zierten in Medaillons die Titel der Wagner'schen dramatisch-musikalischen Schöpfungen: „Rienzi", „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan und Isolde", „Meistersinger"; dazwischen prangten Lorbeerkränze, von der Mannheimer Hofbühne, dem Wagner-Comité, den vereinigten Orchestern und anderen Verehrern dem Meister gewidmet. Ueber dem Orchester thronte in grossem Medaillon „Der Ring des Nibelungen", mit „Rheingold", „Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung". — So stand und wirkte der grosse Meister mitten unter seinen Werken.

Ueber den äusseren Erfolg bedarf es kaum noch der Versicherung, dass derselbe sich von der ersten bis zur letzten Nummer zu einem einigen, stürmischen Triumph für Richard Wagner gestaltete. Am anhaltendsten und donnerndsten schien der Applaus und Hervorruf nach dem Kaiser-Marsch, der A dur-Symphonie und der Einleitung zu „Lohengrin" zu sein. Diese Werke hatte das festlich gestimmte und enthusiastisch erregte Publicum — das nicht nur aus Mannheim, sondern auch aus Heidelberg, Carlsruhe, Darmstadt, Mainz, Frankfurt etc., selbst aus Würzburg, Basel und München herbeigeeilt war — anscheinend zu seinen erklärten Lieblingen dieses Abends auserkoren.

Einen besonderen Glanz erhielt das Concert durch die Anwesenheit Ihrer königlichen Hoheiten des Grossherzogs, der Grossherzogin, des Erbgrossherzogs, Ihrer kaiserlichen Hoheit der Prinzessin Wilhelm nebst hohem Gefolge, höchstwelche zu dem Concert mit Extrazug von Carlsruhe gekommen waren und vom Orchester mit rauschendem Tusch begrüsst wurden. In der Pause unterhielten sich die höchsten Herrschaften mit dem gefeierten Meister auf das Huldvollste in längerem Gespräche, wobei das grossherzogliche Paar Seine höchste Anerkennung gegen den Dichtercomponisten aussprach und über den Plan der Bayreuther Festbühne Sich näher zu unterrichten geruhte.

Nach dem Concert versammelten sich die Verehrer des Meisters, Damen und Herren, zu einem solennen Festmahl im „Europäischen Hof", dem Absteigequartier des Gefeierten. Als Richard Wagner und seine Gemahlin erschienen, wurden sie von begeisterten Hochrufen empfangen; sie nahmen mitten unter den Festgästen, gegenüber dem Wagner-Comité, Platz, welches sich, wie schon durch die Gründung des Wagner-Vereins, so besonders noch durch die Veranstaltung dieses Festconcertes ein bleibendes Verdienst erworben und in allen hierzu getroffenen Vorbereitungen ebenso grosse Begeisterung für die Kunst, als Energie, Geschmack und Umsicht bewiesen hat.

Ein Mitglied des Comités, Hr. Dr. Zeroni jun., richtete folgende Worte der Begrüssung an den Meister:

„Es fällt mir schwer, den Gefühlen hoher Begeisterung und lebhaften Dankes gegen den verehrten Meister, die uns Alle heute durchdringen, mit Worten gerecht zu werden. Und doch drängt es uns Mitglieder vom Comité insbesondere, heute auszusprechen, was uns bewegt. Seit dem Bestehen unseres Vereins hat der verehrte Meister unsere Bestrebungen, Hoffnungen, schwachen Anläufe zum Thun stets auf das Fördersamste unterstützt, und heute krönt er unsere Wünsche durch seine persönliche Anwesenheit.

Es ist eine grosse Ehre und Auszeichnung nicht für uns allein, sondern für die Stadt, die wir bewohnen, wenn ein Mann, dessen Sinn und Zeit so grossen Zwecken zugewandt ist, ein bedeutendes Opfer an Zeit und geistiger Thätigkeit darbringt, um uns in unserem beschränkten Kreise eine Freude zu bereiten. Wir können so kühn sein, unsere Stadt heute mit Bayreuth in Parallele zu stellen. Beide Städte erscheinen als die auserlesenen. Bayreuth erhält sein Festspiel zur Zeit der Sommersonnenwende, und wir feiern heute unseren Wagner-Tag (20. Dec.) zur Zeit der Wintersonnenwende. Damit hat Richard Wagner für unseren hiesigen Verein die altdeutsche Weihnacht wieder in ihr Recht eingesetzt, und alle Jahre werden wir dieses Fest erneuern, und hoffentlich der Meister wenigstens im Geiste mit uns.

Wie aber gefragt wird, was will Bayreuth unter den Städten, so werden auch viele es unbegreiflich finden, warum gerade unsere Stadt einen Vorzug erhalten hat, und zwar werden diejenigen, die uns am besten kennen, am meisten erstaunt sein. Wie kommt es, dass eine Stadt, in der die Wissenschaft nur sehr bescheiden und die Kunst nur einseitig vertreten ist, die aber sonst ganz den materiellen Interessen des Handels und der Industrie sich hingibt, für die Durchführung einer der schwierigsten Unternehmungen auf dem Gebiete der dramatischen Kunst als eine beachtenswerthe Stütze erfunden wird?

Die Antwort darauf ist nicht in den Archiven des Wagner-Vereins zu finden, sondern wir müssen weiter zurückgehen. Die Verbindung unserer Stadt mit der Entwickelung des deutschen Dramas ist fast hundert Jahre alt. Am 15. Januar 1782 wurden in unserer Stadt zuerst in Deutschland Schiller's „Räuber" aufgeführt. Damit war der dramatische Funke in Deutschland erwacht, und elektrisch verbreitete er sich von hier aus über alle deutschen Gauen. Im Leben der Nation war ein bedeutsamer Schritt geschehen, die erste dramatische That war gethan. Und unser heimischer Boden, vom Genius berührt, war in einen höheren Kreis aufgenommen, aus dem er nie mehr ganz heraustreten konnte. Es blieb etwas zurück in den Herzen, was die Stürme der nachfolgenden Jahre überdauerte. Der Genius sprüht unsterbliche Funken, die nie ganz verglimmen; und so hat das erhöhte Interesse am Theater von Seiten der hiesigen Bevölkerung, das dieses Institut unter den schwierigsten Verhältnissen immer zu schützen gewusst hat, gewissermaassen als letztes Lebenszeichen einer grossen Zeit fortgewirkt.

Und wieder, fast ein Jahrhundert später, wird ein Drama geboren, gross, gewaltig, furchtbar. Nicht als erstes Jugendproduct, sondern als Mannesproduct, als das Lebenswerk eines grossen Dichters tritt es auf; und nicht ein zufälliger, romanhafter Stoff, sondern der deutsche Stoff, die deutsche Heldensage, die deutsche Sage ist es, die zum ersten Male dramatisch lebendig wird. Die alten Heldengestalten sprengen die Decke eines Jahrtausends, und wir erkennen sie wieder, es sind die Unseren. Erschüttert werden wir gewahr, wie der Geist unserer Nation schon vorhanden war, ehe wir noch eine Geschichte hatten.

Was Wunder, dass sich das alte Zucken wieder regt an dem Orte, wo es zuerst gepocht hat. Und als Frucht dieser Erregung entspringt zunächst ein praktischer Gedanke, der Wagner-Verein wird gegründet. Aber die praktische Seite dieses Gedankens, die sich erst noch zu bewähren hat, ist nicht die einzige, sondern das, worauf wir besonders stolz sind, ist, dass wir damit die Pflicht des Volkes gegen unsere Dichter bezeichnet zu haben glauben. Die Stellung der Nation ihren grossen Söhnen gegenüber muss jetzt eine andere sein, als im vorigen Jahrhundert. Während man früher gesungen hat: „Es soll der Sänger mit dem König gehen", muss es jetzt heissen: „Das ganze Volk soll mit dem Dichter gehn, er führt es auf der Menschheit Höhn". Nicht einzelnen hohen Patronen, nicht den späten Enkeln wollen wir es überlassen, den Dichter zu würdigen, seinen hohen Zielen die

zu leihen; selbst wollen wir erleben, selbst mitthaten; das
p der allgemeinen Wehrpflicht wollen wir ausdehnen auf
eistige Kampfesgebiet, wo das Schicksal unseres besseren
entschieden wird.
ieser Gedanke wurde von Richard Wagner günstig auf-
men, er hat geistige Beziehungen zwischen ihm und uns
nüpft, und er hat ihn endlich in unsere Mitte geführt, um
is die zauberischen Tongebilde erstehen zu lassen, die nur
seiner Gewalt hat, deren Eindruck ich nicht beschreiben
noch will, auf den aber die Worte Goethe's passen: „Er-
fühlt der Mensch das Ungeheure".
uf welche Weise können wir nun dem Meister am besten
n Dank bezeugen? Doch nur durch die That. Aber die
n reifen langsam im Laufe der Zeiten, und die That ist
. Heute aber sind wir zum Geniessen aufgefordert, unsere
n sind weit geöffnet durch die grosse Freude, die uns be-
worden; geben wir uns ganz diesen Empfindungen hin,
wir unserem erlauchten Gaste zu und bekräftigen wir
Entschlüsse und Gesinnungen durch ein feuriges Hoch,
ch eine Art von Zukunftsmusik darstellen soll, das für jetzt
Zukunft unsere tiefempfundene Harmonie, unsere tief-
e Uebereinstimmung mit dem Geiste, den die Wagner'sche
kundgibt, ausdrücken soll. Richard Wagner, der Retter
usik in unseren Tagen, der Schöpfer des musikalischen
s, lebe hoch!"
er Gefeierte war sichtlich ergriffen von der ihm dar-
hten Huldigung. Fast unmittelbar nach dem Toast erhob
und erwiderte in der ihm eigenen ernsten, eindringlichen
erzlichen Weise etwa Folgendes: „Es sei ihm unmöglich,
Rede ohne Erwiderung zu lassen, in welcher mit grosser
ichkeit und in herzlichster Weise Gedanken von hoher
tung ausgesprochen wurden, die recht unmittelbar den Ein-
der Ereignisse wiedergeben. Der Festredner habe seine
rd Wagner's) Beziehungen zu Mannheim tief empfunden,
gedeutet und ausgesprochen. Man habe gefragt, wie es
, dass Er gerade hierher sich gewendet habe. Die grosse
genheit Mannheims, der stets rege Sinn für Kunst und
er, der hier herrscht, seien wohl für ihn schon Anziehungs-
nknüpfungspuncte gewesen. Es habe sich in ihm aber
in eigener Sinn dafür ausgebildet, wo das Echte, das
ie in Gesinnung und That zu suchen ist. Das findet man
n den grössten Städten, nicht in den Residenzen, sondern
Städten, wo echtes Bürgerthum und echter Bürgersinn
t.
it einer Reihe von Jahren wusste sonst der Deutsche kaum
wo für seine Sitte und Art die eigentliche Heimath zu
wäre. Das deutsche Wesen müssten wir oft nur errathen,
s sich nicht in unseren grossen Denkern, Dichtern und
rn so herrlich bekundet und erhalten hätte, und wenn
ht wüssten, dass der fruchtbringende Boden für ein fest-
detes, bürgerliches Dasein auch der für unsere echt natio-
esinnung sei und bleibe, während Alles, was nach aussen
in Gesinnung und That unnational werde. — Man habe
verwundert gefragt, wie es komme, dass er das kleine
th als Stätte für sein Festtheater sich ausersehen habe.
kleinen Ort den Vorzug vor weit grösseren zu geben,
ihn dieselben Gründe bestimmt. Zudem liegt Bayreuth
im Herzen Deutschlands, von allen Seiten leicht erreichbar,
gleich in Bayern, dem Lande, dessen König ihm so grosse
ewiesen. Des Königs Gnade verdanke er es, dass es ihm
war, seine Werke in Ruhe und ohne Sorgen ununter-
zu vollenden. Damit aber die Gedanken zur That
konnten, bedurfte er der Mithilfe enthusiastischer Freunde,
um ihn schaarten. Corporativ ist Mannheim der erste
vesen, der ihm hierbei in selbständiger Initiative entgegen-
Die Mannheimer haben in ihm zuerst den Glauben an die
he Verwirklichung seiner Pläne befestigt, sie haben ihm
n, wo für den deutschen Künstler der wahre Boden zu
ist: im Herzen der Nation. Schon der Name bezeichne
im als einen Ort, wo „Männer heimisch" sind; Bayreuth
ein durch die Cultur noch unentweihter, echt jungfräu-
Boden für die Kunst. Aus der Verbindung Beider soll
ein neues, jugendlich kräftiges Kunstleben entspriessen. Dies hoffe er zuversichtlich und bringe ein Hoch aus auf die Freunde seiner Kunst in Mannheim, auf die ersten Gründer und Vorsteher des Wagner-Voreins!"

Begeisterter Jubel antwortete diesen, in ihrer unmittelbaren Wirkung von Allen tief empfundenen Worten des Meisters. Andere Toaste schlossen sich an: so von Hrn. Dr. Werther, der in schwungvoller Rede die deutsche Kunst und ihren Repräsentanten, Richard Wagner, feierte; von Hrn. Wengler, der die Jugend als die Trägerin des Enthusiasmus pries, welche allem Grossen und Schönen begeistert entgegenkommt; von Hrn. Dr. Fuchs, der in gebundener Rede den Meister besang. — Mitten in dem Festjubel ertönte Musik und Gesang. Die vereinigten Männergesangvereine Mannheims brachten Richard Wagner ein Fackelständchen mit Instrumentalbegleitung; erst im Hofe, dann im Saale selbst sangen sie den Festgruss „An die Künstler" von Mendelssohn, einen Chor von Marschner u. A. Ein Mitglied, Hr. H. Schmidt, brachte ein begeistertes Hoch auf Richard Wagner aus, das von diesem in herzlichen Worten bedankt und erwidert ward.

So endeten die Mannheimer Wagner-Festtage in gehobener, fröhlichster Stimmung. — Der 20. December 1871 wird aber nicht nur für Mannheim ein unvergesslicher sein, sondern auch für die Kunstgeschichte unserer Zeit ein bedeutungsvoller bleiben. Denn dieses Concert wird das letzte sein und bleiben, das Richard Wagner selbst geleitet hat. Erst in Bayreuth werden seine Freunde und Verehrer ihn wiedersehen, dann aber sein grösstes Werk als reichstes, kostbarstes Geschenk aus seiner eigenen Hand empfangen. Richard Pohl.

Musikbrief.

Wien.

„Christus", Oratorium von Franz Liszt.
1. Theil, „Weihnachtsoratorium", zum ersten Male aufgeführt im dritten Gesellschaftsconcerte zu Wien am 31. Dec. 1871.

Wir haben, uns in unseren Wiener Musikbriefen, einmal auch ausführlicher in der Besprechung von Deprosse's „Salbung David's" wiederholt dahin ausgesprochen, dass wir eine dramatische Behandlung des Oratoriums in Wagner'schem Sinne in unserer Zeit für die allein lebensfähige halten. Dass wir dabei in erster Linie den textlichen Vorwurf im Auge hatten, zu einem solchen einen dramatischen Vorgang für unerlässlich hielten, brauchen wir wohl erst nicht des Näheren zu erörtern.

Unpraktische Theorienschmiede konnte man uns schon deshalb nicht nennen, weil wir auf ein allgemein bekanntes, fast überall mit warmer Zustimmung aufgenommenes modernstes Oratorium hinweisen konnten, das die von uns gemeinte Form am prägnantesten zum Ausdruck brachte: Liszt's „Heilige Elisabeth". Während wir nun schon nahe daran waren, die von Liszt gewählte Form für die seiner innersten Ueberzeugung, wie der unserigen allein entsprechende zu halten, während wir eben in dem Meister einen Reformator der Oratorienform begrüssen wollten, wie Richard Wagner längst als ein solcher bezüglich der Oper anerkannt ist, tritt Liszt mit einem neuen Werke vor uns, welches die Grundprincipien seiner „Elisabeth" mit einem Male über den Haufen wirft und nach jeder Richtung vollständig geänderte Kunstanschauungen seines Autors bekundet.

Liszt steht diesmal dem erhabenen Mythus der Menschwerdung des Heilandes, der Erlösung der Welt mit der Inbrunst eines frommen Mystikers des 12. und 13. Jahrhunderts rein contemplativ gegenüber. Er schreibt ein grosses Oratorium „Christus", von dessen drei Abtheilungen wir im Wiener dritten Gesellschaftsconcerte nur die erste als ein selbständiges „Weihnachtsoratorium" unter Anton Rubinstein's Leitung aufführen hörten.

Es würde eine nicht geringe Portion Leichtfertigkeit dazu gehören, über ein so complicirtes Werk ohne Partitur oder auch nur Clavierauszug (die beide in Wien nirgends aufzutreiben waren) nach einem erstmaligen Hören dictatorisch absuurtheilen. Aber offen herausgesagt, unbedingt günstig war dieser erste Eindruck nicht.

Gegenüber der frischen Schaffensfreudigkeit, welche die grössere Hälfte der „Elisabeth“ durchzieht, waltet im „Christus“ ein Gesammtton geistiger Ascetik, welcher eine zündende und den Hörer mit sich fortreissende Begeisterung fast nirgends aufkommen lässt.

Liszt's „Christus“ erscheint uns mehr als irgend eine andere kirchliche Composition des Meisters der grauen Reflexion entsprungen. Der Ernst, mit dem Liszt diesmal an die Arbeit gegangen, fordert unbedingt unseren höchsten Respect heraus, die Intention, etwas Tiefes und Inbrünstiges, dabei Originelles zu geben, ist überall ersichtlich. Aber diese Pfade der Zerknirschung, der gesuchten Simplicität, wie weit stehen sie ab von den Wegen und Bahnen von uns modernen Weltmenschen!

Wie in seinem voriges Jahr aufgeführten 13. Psalm versenkt sich Liszt förmlich in die ältesten Meister der Kirchenmusik, dabei will er aber auch die modernsten Errungenschaften nicht aufgeben; so geschieht es, dass wir neben rein Palestrina'schen Dreiklangfortschreitungen, ja neben dem unverhülltesten Gregorianischen Kirchengesang Vorhalte finden, wie sie ohne Weiteres in „Tristan und Isolde“ stehen könnten, vielleicht auch wirklich dort stehen.

Die Absicht ist unverkennbar und höchst berechtigt: „Alle Stile aller Zeiten sollen der religiösen Idee zum Triumphe verhelfen“, aber eben dieses unentschiedene Schillern nach allen Richtungen hin erschwert das Verständniss des Oratoriums bei der bekannten mehr episodisch-musivischen, als streng organischen Manier des Liszt'schen Entwickelns um so mehr. Die meisten Bedenken hegen wir gegen die gewählte Form des Weihnachtsoratoriums, im Besonderen gegen das Ueberwuchern des instrumentalen Elementes gegenüber dem vocalen.

Vier weit ausgeführten Orchestersätzen steht ein einziger selbständiger (und ein gleichsam nur dem zweiten Instrumentalstück, Pastorale, anhangsweise beigefügter kurzer zweiter) Chorsatz gegenüber. Die Schilderung der alttestamentarischen Erwartung des Messias („*Rorate coeli*“), welche Liszt mit einem Pastorale („Die Hirten zu Bethlehem“) vereinigt zur Einleitung seines „Christus“ bestimmt, ferner die musikalische Darstellung der Vorgänge an der Krippe — Anbetung der Hirten und der heiligen drei Könige — überlässt der Meister einzig und allein dem Orchester.

Bei der brünstigen Hingebung, mit der Liszt die Idee der allgemeinen Sehnsucht nach dem Erlöser verfolgt, bei der geradezu Bach'schen Sorgfalt, mit der er jedem einzelnen Momente des ihm geistig vorschwebenden biblischen Textes: *Rorate coeli desuper, et nubes pluant Justum; aperiatur terra et germinet Salvatorem**) charakteristisch gerecht zu werden und dabei doch die fromm-ergebungsvolle Grundstimmung festzuhalten sucht, erwächst ihm das herkömmliche Orchestervorspiel allmählich zu einer stattlichen „symphonischen Dichtung“, welche nahe den Zeitraum einer Glockenstunde in Anspruch nimmt. Und diese stundlange „symphonische Dichtung“ ist ein scheinbar uferloses Andante, fast ausschliesslich von verschwommen sordinirten Geigen geführt, denen nur selten die schärfer zeichnenden Clarinetten und Oboen zutreten; dieses Andante ist zugleich in den einförmigsten Sechsachtel- (oder Sechsviertel-) Takt gezwängt und bietet, fortwährend pastoralen Charakters, zugleich jene von uns erwähnten alterthümelnden Palestrina'schen Wendungen in Ueberfülle: wo findet sich für dergleichen ein hingebendes Auditorium unter den gewöhnlichen Concertbesuchern?

Liszt hat seinen „Christus“ absolut nicht für den Concertsaal, sondern für die Kirche, oder vielmehr, wie einst St. Augustin seine berühmten „Confessiones“, für sich selbst geschrieben.

Diese Ansicht bestätigt vor Allem das nach dem kurzen Solo (die Verkündigung des Engels ohne feste Rhythmen, gleichsam psalmodirend darstellend) und dem sich anreihenden gleichfalls alterthümlich gehaltenen Engelchor folgende „Stabat mater speciosa“, dieser wunderbar innig gemeinte Mittelpunct des Weihnachtsoratoriums: ein Strophenchor, der wegen seiner Länge und melodischen Armuth dem gemischten Publicum des Concertsaals unsympathisch bleibt, während eine warmgläubige Versammlung in der Kirche sich des mächtigsten, weihevollsten Eindruckes schwerlich erwehren würde.

Ob Liszt selbst oder Jemand Anderes für ihn die uralten Terzinen des „Stabat mater dolorosa“ zu einem „Stabat mater speciosa“ textlich umbildete, wissen wir nicht.

Liszt hat die 27 (!) Strophen dieses Chorgesanges in feinster und hingebendster Weise declamirt, auf das Merkwürdigste harmonisirt und die Monotonie der strophischen Composition durch musikalisches Zusammenziehen von je vier und vier Strophen (zu einem Ganzen), sowie durch Wechsel zwei- und dreitheiliger Taktart zwar nicht ganz aufgehoben, aber doch gemildert. Die voll ausschallenden Accordfermaten an jedem einzelnen Textabschnitte, der Hinzutritt der Orgel und später der Posaunen (zu dem anfangs ganz unbegleiteten Chor) müssten im Gotteshause — etwa in feierlicher Dämmerstunde — unendlich ergreifend wirken.

Begreiflich blieb auch der so tief empfundene Marien-Hymnus der grossen Majorität des Publicums ein schwülstiges und schwer zu lösendes Räthsel. Auf festem musikalischen Boden fand man sich erst in dem das Weihnachtsoratorium abschliessenden „Drei-Königs-Marsch“, oder vielmehr schon in dem vorhergehenden (zweiten) Pastorale, von der durch das Pizzicato sämmtlicher Saiteninstrumente intonirten Marschmelodie angefangen.

Obwohl durch das anfangs verschwommene Colorit und die fortgesetzte Imitation der Schalmei (ähnlich wie in Berlioz' „Scène aux champs“) ermüdend, birgt dieses Pastorale ein paar unendlich schöne und poetische Einzelmomente, die leider nur viel zu rasch vorüberfliegen, um sich in den Herzen der Hörer (wenigstens der Mehrzahl) festsetzen zu können.

Für das erstmalige Hören hat uns die zweite Hälfte dieses Pastorals unter allen diesmal aufgeführten Nummern des „Christus“ am wärmsten zu Herzen gesprochen. Mit dem pomphaften „Marsch der heiligen drei Könige“ hat sich der Tondichter unseres Erachtens am leichtesten abgefunden. Seinen musikalischen Ideen nach gehört dieser Marsch am wenigsten Liszt allein an: Die Reminiscenzen an Meyerbeer's „Robert“, Schubert's C-Quintett, Wagner's „Lohengrin“ und Liszt's eigene symphonische Dichtungen springen leider auch dem Laien so zu sagen ins Auge. Indessen ist der Marsch so meisterhaft instrumentirt, er enthält einige so köstlich gemachte Steigerungen, dass man ihn den effectvollsten (wenn auch etwas äusserlichen) Abschluss des „Weihnachtsoratoriums“ nennen müsste, wenn der Meister um eine Minute früher schlösse. Dieses übermässige Ausspinnen jedes einzelnen Stückes dürfte die Hauptklippe sein, an der ein rascheres Verständniss des „Christus“ seitens des grossen Publicums scheitert; dieses nicht Fertigwerdenkönnen führt uns aber andererseits besonders deutlich den merklichen Unterschied Liszt'scher und Wagner'scher Herrschaft über das Material, die Form vor Augen.

Jedes grössere selbstständige Wagner'sche Orchesterstück überschreitet nicht ein gewisses, allgemein zugängliches Maass an Zeit und Raum; gerade bezüglich der Dimensionen seiner Orchestersätze finden wir einen wunderbaren künstlerischen Instinct des Meisters, auf den unseres Wissens noch Niemand aufmerksam gemacht hat.

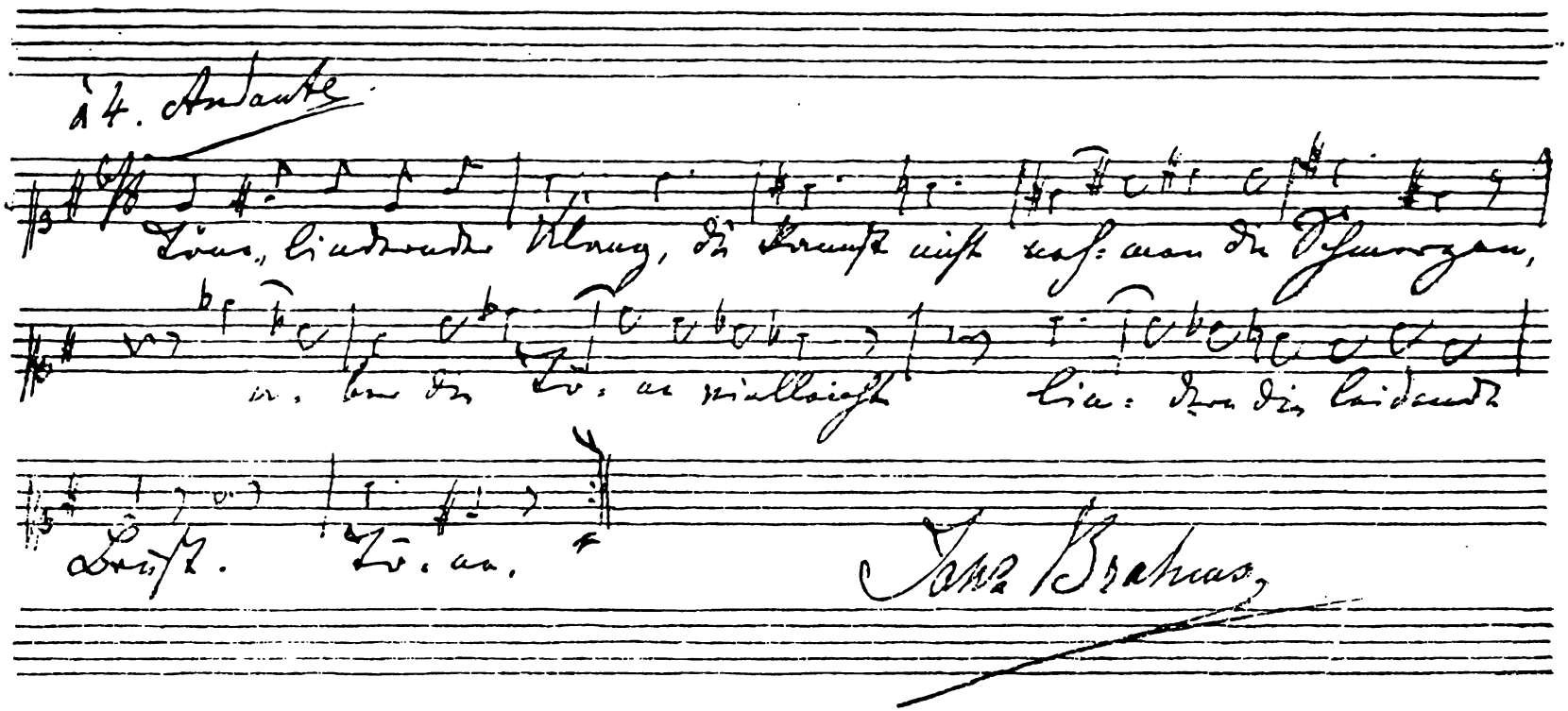
Um wieder auf Liszt's „Christus“ zurückzukommen, so schieden wir von dem ersten Theile des Werkes mit der höchsten Achtung vor dem wahrhaft selbstlosen, inbrünstigen, ganz der Sache hingegebenen Streben des Tondichters; wenn wir aber erklären würden, dass uns das Werk für sich allein vollkommen sympathisch berührt hätte, müssten wir gegen unsere Ueberzeugung sprechen.*)

Insbesondere scheint uns gerade diese Form des Oratoriums keine Zukunft zu haben, ja sie dürfte unter den Händen eines weniger genialen Künstlers wie Liszt leicht antik-moderne Zwitter zu Tage fördern, für die sich nirgends in der Welt ein theilnehmendes Ohr und Herz findet. Hier, wie überall in der Kunst,

---

*) Thauet Himmel von oben, die Wolken mögen regnen den Gerechten, es öffne sich die Erde und spriesse den Heiland.

*) Dass wir dieses unter dem ersten Eindruck abgegebene Urtheil bei eingehender Kenntniss der Partitur und bei wiederholtem Hören revidiren müssen, ist immerhin möglich.



Ein Facsimile von Johannes Brahms.

gilt der derbe, aber schlagende Satz: „*Quod licet Jovi, non licet bovi*".

Die Aufnahme des „Christus" im dritten Gesellschaftsconcerte war eine relativ noch immer warme, ja sie konnte den mit dem sonstigen Enthusiasmus der Wiener (anwesenden Componisten gegenüber) nicht Vertrauten, dem besonders die zwei jubelvollen „Elisabeth"-Aufführungen des Jahres 1869 fremd geblieben, sogar als ein vollständiger Erfolg erschienen sein. Opposition war nirgends laut, vielmehr wurde Liszt nach dem Engelchor, dem „Stabat mater" und dem zweiten Pastorale hervorgerufen, eine Ovation, die sich nach Schluss der Aufführung noch mehrmals wiederholte. Aber es war doch nur ein Pyrrhussieg, welcher zum grössten Theile der sprichwörtlich gewordenen Courtoisie der Wiener zu danken.

Die von A. Rubinstein mit der grössten Pietät — als gälte es seinem eigenen Werke — geleitete Aufführung liess keinen billigen Wunsch (ausser etwa nach einem festeren Zusammenstimmen der Orgel mit Chor und Orchester) unbefriedigt. Soli, Chor und Orchester gaben ihr Bestes. Die von Hrn. Pruckner gespielte Orgel inspirirte Liszt selbst aus nächster Nähe.

Das Concert war selbstverständlich eines der am glänzendsten besuchten der Saison. Dr. Th. Helm.

Kürzere Berichte.

München. Der hiesige Wagner-Verein veranstaltete am 5. Jan. in den Räumen des kgl. Odeonsaales ein Concert, dessen Erträgniss dem Fonds für die „Nibelungen"-Aufführung zugewendet werden soll. Als derselbe gegründet wurde, traten ihm die Musikdirectoren Jos. Gungl und Aug. Koch sofort bei und erboten sich zugleich, mit ihren Privatcapellen zu Gunsten des Vereins Concerte veranstalten zu wollen. In Anerkennung dieser uneigennützigen, wirklich künstlerischen Gesinnungsart beschloss der Verein, beide Herren als Mitglieder des Ausschusses zu wählen. Hr. Musikdirector Gungl hat nun sein Wort gelöst und mit seinen Kräften das Möglichste geleistet. Sein Orchester trug an jenem Abende das Vorspiel zu „Lohengrin" (an dieses schloss der Prolog des Hrn. Prof. Peter Cornelius an), die Ouverture zu „Tannhäuser" und den Kaiser-Marsch vor; ausserdem fiel diesem Orchester die Aufgabe zu, das C moll-Concert von Beethoven und die Ocean-Arie aus „Oberon" zu begleiten. Fräul. Virginie Gungl, eine Tochter des Musikdirectors, sang mit viel Geschmack und Bravour diese schwierige Arie; mit nicht minder rühmenswerther Auffassung und Technik spielte Hr. Carl Polko das Beethoven'sche Concert, und durch den Vortrag der Lieder „Die „Rose", „Träume", „Die Erwartung" von Wagner bewährte Hr. Hasselbeck seinen anerkannten Ruf als Concertsänger. Ein Mitglied des k. Hoforchesters zählte auch zu den Mitwirkenden: Hr. Violinist Fromm zeichnete sich durch ein Violinconcert eigener Composition aus, und wenn ich endlich Frl. Elisabeth Müller aus Oldenburg erwähne, welche den Prolog gesprochen hat, so ist damit der Inhalt des Programms erschöpft. Wie verhielt sich nun das Publicum gegenüber den Leistungen an jenem Abende? Rühmend sei es hervorgehoben, dass die Zuhörer, unter welchen die höchsten Stände vertreten waren, allen Mitwirkenden freudige Anerkennung zollten, weil sie mit ganz richtigem Sinne die Aufgabe erkannten, welche sämmtliche Concertirende sich gestellt, nämlich: nach besten Kräften einer erhabenen Idee zu dienen, zu deren Verwirklichung der deutsche Meister Richard Wagner das deutsche Volk auffordert. Hat sich nun auch ein Theil der hiesigen Localkritik in läppischer, ja unverantwortlicher Weise über jenes Concert expectorirt, so kann doch solches Gebahren den Wagner-Verein in seinen Bestrebungen nicht hindern. In München ist man es gewöhnt, dass beim Namen „Wagner" die Raben auffliegen und mit jämmerlichem Gekrächze die Luft erfüllen. Gönnen wir diesen Trauervögeln ihre Domäne, sie gleichen jenen Thierchen in den Sümpfen, von denen ein lateinischer Hexameter sagt: *Quamvis sint sub aqua, sub aqua maledicere tentant.*

b.

Prag, 14. Jan. Die am 4. im Deutschen Landestheater stattgefundene zweite Aufführung der Oper „Hamlet" von Thomas entschied über „Sein oder Nichtsein" derselben, und es ist keine Frage mehr, dass mit diesem für einen französischen Compositeur der Gegenwart genug originellen, stellenweise geistvoll erfundenen und piquant instrumentirten Werke eine Bereicherung des Opernrepertoires nicht erzielt wurde. Der vorsichtige Theaterdirector mag dies geahnt haben, da er auf die Ausstattung der Novität, mit deren Vorführung lange gezögert wurde, nichts verwendete. Der lebhafteste und wohlverdiente Beifall galt zumeist der Ophelia des Frl. Löwe, welche die zu Ehren der ersten Darstellerin dieser Rolle in Paris im Jahre 1868 bearbeiteten und eingeflochtenen schwedischen Nationalmelodien mit allem Reize ihrer herrlichen und geschulten Stimme vortrug. Der Hamlet unseres ersten sehr strebsamen Baritonisten Hrn. Schebesta war, was die Gesangsleistung betrifft, zumeist genügend, in der Darstellung aber blos sentimental. — Die diesjährige Concertsaison wurde am 6. mit einem von Hrn. Dr. Prochaska geleiteten historischen Concerte eröffnet, das sich durch ein äusserst interessantes Programm auszeichnete. Die Ausführung sämmtlicher Nummern war äusserst gelungen, insbesondere aber müssen wir hervorheben die graziösen französischen Gesangsvorträge des Frl. E. Bubeniczek, die charakteristische, von dem feinsten Geschmacke und dem eindringendsten Studium zeugende Wiedergabe von Schumann's „Kreisleriana" durch die ausgezeichnete Pianistin Frl. Sophie Dittrich und den fein abgestuften Vortrag des Chors „Wie lieblich sind deine Wohnungen" aus dem Deutschen Requiem von Brahms, durch dessen vollständige Aufführung unseren Musikern ein hoher Genuss bereitet werden könnte. Am 7. fand das erste Philharmonische Concert statt, das nur drei Nummern enthielt: eine Orchesterphantasie von Rémy (Dr. Meyer in Graz), die Variationen aus Beethoven's Quartett Op. 18, No. 5 und die Symphonie in B dur von Schumann. Die Phantasie fand reichen Beifall; ein grosser Theil desselben galt jedoch dem Landsmanne — der Componist ist nämlich ein Prager Kind. Dem Werke ist als Motto eine Stelle aus Halm's „Wildfeuer" vorgesetzt: „— — Er oder Sie? Jetzt trotzig wilder als der tollste Knabe, jetzt weich und innig wie nur Mädchen sind!" Beim Anhören des in jeder Beziehung schwierigen musikalischen Tableaus wussten daher auch einige bedächtigere Musikfreunde nicht, ob sie — wie es im Sprichworte heisst — Buben oder Mädchen sind. Einen beruhigenden Contrast zu diesem Tonsturme bildeten darauf Beethoven's liebliche Quartettvariationen, deren Ausführung von den sämmtlichen Streichinstrumenten des Orchesters zum Verständnisse und Genusse derselben jedoch weit weniger nothwendig erscheint, als die Betrachtung zarter Naturgebilde durch das Mikroskop. Die Symphonie von Schumann wurde allzu wuchtig und polternd gegeben, und fehlte allzuhäufig die feinere Nuancirung, welche nur durch zahlreiche Proben hergestellt werden kann. — Hrn. v. Bülow's für den 20. angekündigtes Concert wird wahrscheinlich verschoben werden müssen, da die beiden hiesigen für Concerte geeigneten Säle während des Carnevals nicht zu haben sind. Ein Königreich für einen Concertsaal in Prag! K.

Pest, 13. Jan. Am 9. und 11. d. M. concertirte hier H. v. Bülow, beide Mal vor einem höchst eleganten und ausgewählten Publicum, welches alle Räume des Saales besetzt hatte. Die beiden Concerte können als eine kurz gefasste illustrirte Geschichte der Clavierlitteratur gelten; in chronologischer Ordnung wurden uns Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin und Liszt, dann wieder Hummel, Mendelssohn, Beethoven, Schumann und Liszt vorgeführt. Bach's A moll-Präludium und Fuge machten einen wahrhaft überwältigenden Eindruck. Die echt germanische wuchtige Kraft dieser Composition dürfte kaum einen würdigeren Interpreten finden, als Hans v. Bülow, dessen ganzes künstlerisches Wesen von so echt deutschem Gepräge ist. Von Liszt hörten wir sechs (?) der feurigsten Rhapsodien und etwa ein Dutzend andere Compositionen, von Beethoven die geistreichen F dur-Variationen und die schöne Sonate in Es dur (*L'adieu, l'absence et le retour*). Das Publicum spendete dem Künstler, welcher die mehr als zweistündigen Concerte ganz allein mit seinem Spiele ausfüllte, ohne Noten und mit kaum eine Minute währenden wenigen Pausen spielte, reichlichen, beinahe jubelnden Beifall. — Auch über ein recht gelungenes Orchesterconcert habe ich zu berichten, welches die Ofener Musikakademie in den

eleganten Räumen des Ofener Festungstheaters am 5. d. M. veranstaltete. Schubert's elegante, aber auch ein wenig flüchtige „Rosamunde"-Ouverture, desselben „Allmacht Gottes" in der prachtvollen Instrumentation Liszt's, Bruch's effectvolle Composition „Frithjof's Klage beim Grabe seines Vaters" und Mendelssohn's Psalm „Wie der Hirsch schreit" u. s. w. waren die anregenden Nummern des Concertes, welche gut executirt und auch lebhaft beklatscht wurden. — Als interessante Neuigkeit theile ich Ihnen mit, dass Richter eine Musikschule errichten will.

O. P.

Concertumschau.

Basel. 6. Abonnementconcert der Concertgesellschaft: Symphonie in Ddur von Haydn, Ouverturen von Beethoven (zu „Coriolan") und Reinecke („Friedensfeier"), Gesangvorträge des Frl. O. Ottiker aus München, Violoncellvorträge des Hrn. Em. Hegar aus Leipzig.

Berlin. Musikdirector Bilse's Concerte vom 9. bis 15. Jan.: Ouverturen zu „Egmont" und „Leonore" von Beethoven, „Beethoven"-Ouverture von Lassen, Ouverturen „Meeresstille und glückliche Fahrt" und zu „Sommernachtstraum" von Mendelssohn, zu „Wilhelm Tell" von Rossini, zu „Rosamunde" von Schubert, zu „Jessonda" von Spohr, zu „Rienzi" und „Faust"-Ouverture von Wagner, zu „Freischütz" und „Oberon" von Weber; Symphonien in Cdur von Mozart und in Adur von Beethoven; Türkischer Marsch von Beethoven, Sylphentanz von Berlioz, Vorspiel zu „Loreley" von M. Bruch, Serenade von Haydn, Ungarische Rhapsodie von Liszt, „Träumerei" und „Abendlied" von Schumann, Vorspiel und Entr'act zu „Lohengrin" von Wagner, „Aufforderung zum Tanz" von Weber-Berlioz.

Bern. 4. Abonnementconcert der Musikgesellschaft: Bdur-Symphonie von Haydn, „Egmont"-Ouverture von Beethoven, Gesangvorträge des Frl. O. Ottiker aus München, Violoncellvorträge des Hrn. Em. Hegar aus Leipzig.

Breslau. Symphonieconcert der Concertcapelle am 12. Jan.: Ddur-Symphonie von Mozart, Violinvortrag des Hrn. Louis Lüstner etc. — Verein für classische Musik am 13. Jan.: Streichquartett in Gdur von Mozart, Cmoll-Trio und Fmoll-Quartett von Beethoven.

Chemnitz. Symphonieconcert des Stadtmusikcorps am 12. Jan.: Marsch No. 1 von Joachim, Ouverture zu „Medea" von Bargiel, „Winterruhe" von Raff und „Trauer" von Schumann (beide Stücke vom gesammten Streichquartett ausgeführt), Adur-Symphonie von Beethoven, Serenade in Fdur für Streichorchester von Volkmann, Audante aus der Cmoll-Symphonie von Cartellieri, Ouverture zum „Beherrscher der Geister" von Weber.

Coblenz. 4. Abonnementconcert des Musikinstitutes: 4. Symphonie von Schumann, Ouverturen von Mendelssohn und Mozart, Motette von Haydn, Chor aus „Christus am Oelberg" von Beethoven, Claviervorträge der Frau Ritter-Bondy.

Elberfeld. Concert des Instrumentalvereins am 9. Jan.: Bdur-Symphonie von Gade, Ouverture „Fingalshöhle" von Mendelssohn, Esdur-Concert von Beethoven und Clavierstücke (Präludium, „Abendgesang", Terzenstudie) von I. Seiss, Arie von Marschner und Lieder von M. Weyermann.

Frankfurt a. M. 6. Kammermusiksoirée: Streichquartett in Gdur von Mozart, Claviersonate in Ddur von Schubert, Streichquartett in Esdur, Op. 127, von Beethoven.

Graz. 1. Mitgliederconcert des Singvereins: „Mirjam's Siegesgesang" von F. Schubert, „Ungewisses Licht", Doppelchor von Schumann, „Lass, freudiger Geist", Motette von Bach, „Schön Rohtraut" von Schumann, „Deutsches Liederspiel" (Sopransolo, Tenorsolo und Chor mit Clavierbegleitung) von H. v. Herzogenberg. (Letzteres Werk wird in einer uns vorliegenden eingehenden sachkundigen Besprechung u. A. als eine „höchst interessante Novität" bezeichnet, in der sich eine eigenartige, tief und innig fühlende Natur ausspricht.)

Jena. 4. Akademisches Concert mit Liszt's Beethoven-Cantate und der 5. Symphonie von Beethoven.

Leipzig. 13. Gewandhausconcert: Symphonie in Esdur von Haydn, Ouverturen „Nachklänge von Ossian" von Gade und zu „Ruy Blas" von Mendelssohn, Harfenvorträge des Hrn. Aptommas aus London, Violoncellvorträge des Hrn. L. Lübeck. — 4. Symphonieconcert der Büchner'schen Capelle: Cmoll-Symphonie von Gade, „Haideschacht"-Ouverture von F. v. Holstein, Kaiser-Marsch von Wagner, Gesangvorträge des Frl. J. Käubler. — 59. Aufführung des Dilettanten-Orchestervereins: Cdur-Symphonie von Schubert, Spanisches Liederspiel von Schumann.

Lemberg. 1.—4. Soirée des galizischen Musikvereins: Claviertrios in Ddur von H. Reber und in Esdur von Beethoven, Dmoll-Violinsonate von Hauptmann, Rondo brillant Op. 70 von Schubert, Sonate für Pianoforte zu 4 Händen von Moscheles, Claviersonate Op. 81 von Beethoven etc. — 1. Orchesterconcert desselben Vereins: „Abenceragen"-Ouverture von Cherubini, „Ode du printemps" für Pianoforte mit Orchester von Raff, Reitermarsch von Schubert-Liszt.

Magdeburg. 5. Logenhausconcert: Ocean-Symphonie von A. Rubinstein, Scherzo pastorale für grosses Orchester von F. Lachner, Ouverture No. 3 zu „Leonore" von Beethoven, Gesangvorträge der Frau Eggeling-Isendahl aus Braunschweig. — 2. Concert der Gesellschaft „Vereinigung" am 13. Jan.: Symphonie von Ritter, Concertouverture von Kalliwoda, Gesangvorträge des Frl. Margarethe Müller vom herzogl. Hoftheater zu Braunschweig, Flötensoli: Hr. Th. Winkler, grossherzogl. Kammervirtuos aus Weimar. — 5. Harmonieconcert: Gmoll-Symphonie von Mozart, Ouverture zu „Wilhelm Tell" von Rossini, Gesangvorträge des Frl. Klauwell aus Leipzig, Violoncellvorträge des Hrn. F. Grützmacher aus Dresden.

Meiningen. 4. Abonnementconcert: 4. Suite von F. Lachner, „Manfred"-Ouverture von Schumann, Andante mit Variationen aus Schubert's Dmoll-Quartett in mehrfacher Besetzung, Claviervorträge des Hrn. Th. Ratzenberger.

Oldenburg. 3. Abonnementconcert: Symphonie in Ddur von Em. Naumann, Ouverture zur „Zauberflöte" von Mozart und zu den „Abenceragen" von Cherubini, Violinvorträge des Hrn. L. Auer.

Stuttgart. 2. Quartettsoirée der HH. Singer, Wehrle, Wien und Krumbholz unter Mitwirkung des Hrn. Hofpianisten W. Krüger: Streichquartette in Ddur von J. Haydn, in Amoll von F. Kiel und in Dmoll von Schubert.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Frau Pauline Lucca hat von den Directionen der kaiserl. Theater zu Moskau (und Petersburg?) Einladungen zu Gastspielen für nächsten Winter erhalten und angenommen; im September gedenkt die Sängerin in Mannheim einige Male aufzutreten. Die hiesigen Vorstellungen der vom Impresario Pollini geleiteten italienischen Operngesellschaft werden am 15. März ihren Anfang nehmen und sich vorläufig auf drei Abende erstrecken. Im Walhalla-Volkstheater gab die am 13. d. M. stattgehabte erstmalige Aufführung des „Zauberringes" von Alb. Schröder Frl. von Ferency Gelegenheit, ihrem Gastspielcyklus eine neue Partie einzureihen. — **Chemnitz.** Frl. Paula Gayer und Frl. Marie Jäger setzten am 8. u. 11. d. M. in den Opern „Freischütz" und „Rigoletto" mit Erfolg ihr hiesiges Gastspiel fort. — **Hamburg.** Das Gastspiel des Hrn. Dr. Gunz aus Hannover soll dem Sänger die Aussicht auf ein Engagement am hiesigen Stadttheater eröffnet haben. Auf der genannten Bühne debutirte am 7. d. M. Hr. Zinkernagel vom Dessauer Hoftheater als Vasco de Gama in der „Afrikanerin". Vom 23. Jan. an wird hier Pollini's italienische Operngesellschaft eine Reihe von Vorstellungen geben. — **Magdeburg.** Die jüngste Vorstellung der „Martha" (am 9. d. M.) führte uns wieder einmal Hrn. Th. Wachtel jun. aus Dessau als Gast zu. — **Mannheim.** Am 10. d. M. („Waffenschmied") gastirte im Hoftheater der Director der Coblenzer Stadtbühne, Hr. Gottfried Becker. — **Posen.** Das erste hiesige Auftreten der Frau Friederike Grün aus Berlin als Valentine in den „Hugenotten" (5. d. M.) war von so günstigem Erfolg begleitet, dass sich die Sängerin, nachdem sie

zuvor noch als Leonore im „Troubadour“ aufgetreten war, veranlasst sah, erstere Rolle nochmals dem Publicum vorzuführen. — **Prag**. Frl. Löwe hat mit der Direction des Deutschen Landestheaters einen neuen, bis 1876 laufenden Contract abgeschlossen. — **Wien**. Im ferneren Verlauf ihres Gastspiels im Hofoperntheater trat Frl. Ilma von Murska am 10. d. M. als Dinorah auf.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 13. Jan.: „O deus ego amo te“ von Th. Gaugler; „Auf dich, Herr, auf dich“ von E. F. Richter. Am 14. Jan: „Sanctus“ aus der B dur-Messe von J. Haydn. — **Carlsruhe**. Schlosskirche am 17. Dec.: „Auf, auf, ihr Reichsgenossen“, Choralbearbeitung von H. Giehne; „Herr Jesu Christe, Gottes Sohn“ (fünfstimmig) von Joh. Eccard. Am 24. Dec.: „Gott sei Dank in aller Welt“, Choralbearbeitung von H. Giehne; „Gelobet sei der König gross“ von M. Prätorius (achtstimmige Bearbeitung von H. Giehne). Am 25. Dec.: „Singet frisch und wohlgemuth“ (fünfstimmig) von J. Eccard; „Stille Nacht, heilge Nacht“, nach einem Volksliede aus dem Zillerthale (für achtstimmigen Chor bearbeitet von H. Giehne); „Ehre sei Gott in der Höhe“ von D. Bortniansky. Am 26. Dec.: „Göttliches Kind! du wagst der Väter heisses Verlangen“ von Joh. Mich Haydn (für Chor bearbeitet von H. Giehne); „Frohlocket, ihr Völker auf Erden“ (achtstimmig) von Mendelssohn. Am 31 Dec. Morgens: „Es ist ein Ros entsprungen“ von M. Prätorius. Abends: „Meine Seele ist stille zu Gott“ von D. Bortniansky; „Herr, du bist meine Zuversicht“ von N. W. Gade; „Auf Gott allein will hoffen ich“ von Mendelssohn. Am 1. Jan.: „Jauchzet dem Herrn, alle Welt“ von Mendelssohn; „Herr, der da ist, und der da war“ von H. Giehne; „Ehre sei Gott in der Höhe“ von D. Bortniansky. Am 7. Jan.: „Wie schön leucht der Morgenstern“ von J. H. Schein; „Ich lag in tiefer Todesnacht“ von Joh. Eccard. — **Chemnitz**. St. Johanniskirche am 14. Jan.: „Agnus dei“ aus der 2. Messe für Männerstimmen von R. Volkmann. St. Jacobikirche am 14. Jan.: Psalm 22 von W. Bargiel. — **Dresden**. Kreuzkirche am 13. Jan.: „Macht hoch die Thür“, Motette von M Hauptmann; „Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen“, Arie von Seidel. Am 14. Jan.: „Kyrie“ und „Gloria“ von Ig. von Seyfried. — **Magdeburg**. Domkirche am 14. Jan.: „Ich lag in tiefster Todesnacht“, Motette von E. F. Richter. — **Weimar**. Stadtkirche am 14. Jan.: „Ach Herr von grosser Güte“, Motette von Ed. Grell. — **Wien**. K. k. Hofcapelle am 14. Jan.: Pastoralmesse nebst Einlagen von L. Rotter. Dominicanerkirche am 14. Jan.: Grosse (preisgekrönte) Vocalmesse in C von Silas mit Einlagen von Krall. Italienische Nationalkirche am 14 Jan.: Festmesse von Fr. Schubert mit Einlagen von Weiss und Diabelli. Pfarrkirche zu St. Ulrich am 14. Jan.: Messe in C von Ig. Ritter von Seyfried mit Einlagen von J. Haydn, Lickl und Fr. Krenn. Pfarrkirche zu Rossau am 14. Jan.: Grosse Festmesse von Aug. Pöschl mit Einlagen von Kempter und Cherubini. Pfarrkirche zu Floridsdorf am 14. Jan.: Messe von Mich. Bauer mit Einlagen von Kumenecker, Marschner und Cherubini. — **Zwickau**. Im November: „Sanctus“ von Palestrina; Cherubimhymne von D. Bortniansky; Trauerhymne von Kronach. Im December: Finale aus dem unvollendeten Oratorium „Bonifacius“ von Fr. Schneider; Cherubimhymne von D. Bortniansky; „Salvum fac regem“ von E. F. Richter; „Gloria“ aus der C dur-Messe von Jos. Haydn; Weihnachtscantate von Kronach; „Vom Himmel hoch“, Motette von E. F. Richter.

Opernübersicht.

(Vom 7. bis 13. Januar.)

Leipzig. Stadtth: 7. Wilhelm Tell; 10. Fra Diavolo; 12. Hans Heiling. — **Berlin**. Königl. Opernhaus: 7. Macbeth (Taubert); 8. Fra Diavolo; 11. Euryanthe; 12 Fidelio; 13. Margarethe. Walhalla-Volksth.: 7 Czaar und Zimmermann; 8. Troubadour; 11. Lucrezia Borgia; 13. Der Zauberring (Alb. Schröder). Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 8. Pariser Leben; 12. u. 13. Zehn Mädchen und kein Mann. — **Bremen**. Stadtth.: 7. Lohengrin; 10. Regimentstochter; 12. Belisar. — **Breslau**. Lobe-Th.: 7. u. 8. Paimpol und Perinette; 11. Zaubergeige, Fritzchen und Lieschen; 12. Grossherzogin von Gerolstein; 13. Dorothea. — **Chemnitz**. Stadtth.: 8. Freischütz; 11. Rigoletto. — **Cöln**. Thaliath.: 7. Zauberflöte; 8. Schöne Helena. — **Dresden**. Königl. Hofth.: 7. u. 13. Robert der Teufel; 11. Templer und Jüdin. — **Elberfeld**. Stadtth.: 7. Fra Diavolo; 10. Undine. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 10. Lohengrin; 12. Freischütz. — **Hamburg**. Stadtth.: 7. Afrikanerin; 8. Prinzessin von Trebisonde; 9. Maskenball (Verdi); 10. Freischütz; 11. Figaro's Hochzeit; 12. Weisse Dame. — **Hannover**. Königl. Hofth.: 7. Hugenotten; 10. Johann von Paris; 11. Hans Heiling. — **Magdeburg**. Stadtth.: 9. Martha; 12. Tannhäuser. — **Mannheim**. Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 10. Waffenschmied. — **München**. Königl. Hof- und Nationalth.: 7. Lustige Weiber von Windsor; 11. Häuslicher Krieg (Schubert). — **Nürnberg**. Stadtth.: 7. Troubadour; 11. Freischütz. — **Prag**. Deutsch. Landesth: 9. Hamlet (Thomas); 11. Prinzessin von Trebisonde; 13. Meistersinger. Kraloské zemské české divadlo: 7. Robert d'abel; 10. Norma; 12. Rigoletto. — **Stuttgart**. Königl. Hofth.: 7. u. 11. Afrikanerin. — **Weimar**. Grossherzogl. Hofth.: 7. Jüdin; 10. Margarethe. — **Wien**. K. k. Hofoperath.: 7. u. 13. Rienzi; 8. Fliegender Holländer; 9. Wilhelm Tell; 10. Dinorah; 12. Hugenotten. Carl-Th.: 7. Insel Tulipan; 11. Prinzessin von Trebisonde. Theater an der Wien: 10. u. 12. Grossherzogin von Gerolstein. Strampfer-Th.: 9. u. 10. Die Rächer (Legonis). — **Würzburg**. 8. Troubadour; 12. Dinorah.

Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), „Medea“-Ouverture. (Chemnitz, Symphonieconcert des Stadtmusikcorps.)

Herzogenberg (H. v.), Deutsches Liederspiel, für Chor und Soli mit Clavier. (Graz, 1. Mitgliederconcert des Singvereins.)

Holstein (H. v.), „Haideschacht“-Ouverture. (Leipzig, 4. Symphonieconcert der Büchner'schen Capelle.)

Joachim (J.), Orchestermarsch No. 1. (Chemnitz, Symphonieconcert des Stadtmusikcorps.)

Kiel (F.), Streichquartett in A moll. (Stuttgart, 2. Quartettsoirée von IIII. Singer und Genossen.)

Lachner (F.), 4. Orchestersuite. (Meiningen, 4. Abonnementconcert.)

Liszt (F.), Beethoven-Cantate. (Jena, 4. Akademisches Concert.)

Naumann (Em.), Symphonie in D dur. (Oldenburg, 3. Abonnementconcert.)

Reber (H.), Claviertrio in D dur. (Lemberg, 1. Kammermusik des galizischen Musikvereins.)

Reinecke (C.), „Friedensfeier“-Festouverture. (Basel, 6. Abonnementconcert der Concertgesellschaft.)

Rheinberger (J.), „Das Thal des Espingo“, Ballade für Männerchor und Orchester. (Leipzig, Concert des akademischen Gesangvereins „Arion“.)

Ritter (A. G.), Symphonie. (Magdeburg, 2. Concert der „Vereinigung“)

Rubinstein (A.), Ocean-Symphonie. (Magdeburg, 5. Logenhausconcert.)

Svendsen (J. S.), Symphonie in D dur. (Zürich, 3. Tonhalleconcert.)

Völkmann (R.), Serenade in F dur für Streichorchester. (Chemnitz. Symphonieconcert des Stadtmusikcorps.)

Wagner (R.). Kaiser-Marsch. (Leipzig, 4. Symphonieconcert der Büchner'schen Capelle.)

Journalschau.

Echo No. 2. Unsere Todten vom Jahre 1871. — Kunstnachrichten. — Beilage: Besprechungen. — Nachrichten und Notizen.

Euterpe No. 1. Disposition der Orgel zu St. Trinitatis in Danzig. Mitgetheilt von F. W. Markull. — Anzeigen und Beurtheilungen. — Nachrichten.

Neue Berliner Musikzeitung No. 2. Recensionen (Compositionen von H. Brückler [Op. 10], Jaell-Trautmann, A. Thierfelder [Op. 4], H. Vieuxtemps [Op. 43] und C. Götze [Op. 22], sowie F. Hiller, Aus dem Tonleben unserer Zeit. Neue Folge). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 3. Besprechungen (Compositionen von R. Metzdorff [Op. 2, 3, 5 und 9], E. Kronach [Op. 6] und Ed. Jantsch [Op. 4]). — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Wie uns mitgetheilt wird, steht auch in Cöln, Frankfurt a. M. und Mainz die Gründung von Wagner-Vereinen nahe bevor. Wir werden übrigens in unserer n. No. Angabe der Comitémitglieder der bereits bestehenden Wagner-Vereine machen, damit die werthen Leser, welche dem einen oder dem anderen Verein als Mitglied beizutreten gedenken, nach ihrer grösseren Bequemlichkeit Anmeldung machen können.

* Wie das „Mannh. Journal" neuerdings schreibt, hat das Project, das Wagner-Theater auf dem sogen. Stuckberg in Bayreuth aufzuführen, schliesslich aus besonderen Gründen wieder aufgegeben werden müssen. „Die Angelegenheit wurde jedoch rasch geordnet, da sich in der prächtigen Anhöhe auf dem Wege nach dem nahen Bürgerreuth ein weit gelegenerer Platz zum Theaterbau ergab, mit dessen Wahl sich auch Wagner sofort einverstanden erklärte. Der neue Platz bietet gegenüber dem früheren viele nicht hoch genug in Anschlag zu bringende Vortheile, er ist malerischer gelegen und umfasst eine Grundfläche von 18 Tagwerk."

* Die Aufführung von F. Liszt's „Christus" im neulichen 3. Gesellschaftsconcert in Wien hat in seltenen Fällen eine gleich vorurtheilsfreie Besprechung wie die in unserem heutigen Wiener Musikbriefe gefunden, vielmehr zum grösseren Theil die absprechendsten Beurtheilungen von Seiten der Presse wachgerufen. Wir gestatten uns, diesen letzteren ausserdem noch einige Worte aus einer von kundiger Hand stammenden Privatmittheilung über dieses Ereigniss entgegenzustellen. Unser Gewährsmann schreibt: „Ich habe am 31. Dec. den „Christus" von Liszt gehört und mich sehr daran erfreut. Ich lege dem Werke eine hohe Bedeutung bei, es steht auf specifisch katholischem und sentimental-idealem Standpunct, ist aber dabei von einer Wahrhaftigkeit und oft wunderbaren Innigkeit der Empfindung, die ihm, wie ich glaube, eine erste Stelle sichern werden".

* Die Originalpartitur von Mozart's „Don Juan", welche sich im Besitz des bekannten Kunstfreundes Ritter von Friedland befand, ist bei der neulichen Versteigerung der nachgelassenen Kunstschätze des Genannten von der k. k. Hofbibliothek zu Wien erstanden worden.

* Auf dem für nächstes Pfingsten angesetzten Niederrheinischen Musikfest zu Düsseldorf kommt u. A. auch Anton Rubinstein's „Thurmbau zu Babel" zur Aufführung.

* Die deutschen Theater werden nächstens in Vorführung der musikalisch bearbeiteten Königstochter Gudrun die Auswahl zwischen Oper und Operette haben, indem Hr. F. v. Suppé das schon von A. Reissmann benutzte Sujet auch seinem Geschmacke angepasst fand und dasselbe für eine Operette ausnutzen will.

* Dem „Gaulois" zufolge wurde unlängst in Paris die Partitur einer einactigen komischen Oper von Joseph Haydn aufgefunden, an deren Authenticität nicht zu zweifeln sei.

* Die schon seit langer Zeit erwartete neue Oper F. v. Holstein's, „Der Erbe von Morley", ursprünglich „Des Bruders Heimkehr" betitelt, wird nun definitiv in nächster Woche in Leipzig in Scene gehen. Wie uns von dritter Seite mitgetheilt wird, ist, wie schon beim „Haideschacht", so auch bei dieser neuesten Oper Holstein's die Dichtung sein eigenes Werk, und zwar hat er diesmal den Boden des Lustspiels betreten. Was die von Holstein eingeschlagene künstlerische Richtung betrifft, so soll sein Werk die Mitte halten zwischen dem modernen Musikdrama und der älteren Operngattung. Während Holstein auf der einen Seite es nicht über sich vermocht hat, durchgängig die festbegrenzte Melodiebildung aufzugeben, hat er andererseits, wo die Gestaltung des Textbuches es bedingte, dem Orchester gegenüber der musikalischen Recitation eine entscheidende Rolle zuertheilt und auch von dem System der Leitmotive einen umfassenderen Gebrauch gemacht. Die Behandlung der einen Rolle als Coloraturpartie dient einer parodistischen Absicht.

* Im Hoftheater zu Stuttgart fand am 1. Jan. die erstmalige Aufführung der G. v. Linder'schen Oper „Dornröschen" statt.

* Im Berliner Opernhause haben die Vorproben zu Max Bruch's „Hermione" begonnen. Die Oper wurde, wie zum Theil schon mitgetheilt, ausserdem noch von den Theatern zu Leipzig, Dresden und Bremen zur Aufführung angenommen; mit dem Her Majesty Theatre zu London steht der Componist noch in Unterhandlung.

* Am 6. Jan. ging Verdi's „Louisa Miller" in Venedig mit Erfolg in Scene.

* Die Gesammtzahl der im Jahre 1871 in Scene gegangenen neuen italienischen Opern beträgt 35. Seit Neujahr haben die Herren bereits wieder wacker weitercomponirt und inscenirt: so ging z. B. auf dem Teatro Cerruti in Cagliari (Insel Sardinien) Maestro Aspa's „Il Muratore di Napoli" in Scene und — machte Fiasco; im Apollo-Theater zu Rom fand die erste Aufführung von Petrella's „I Promessi sposi" vor einem ziemlich kühlen Auditorium statt. In Aussicht stehen ferner noch die Opern „La Zingara" von Rozzano, „Vitalina" von Carrado, „Bi Ba Bu" (?) von Buonomo und „La Sonnambula" von Meeli.

* Im Jovellanos-Theater zu Madrid fand eine neue spanische Oper, „La venta encantada" von Don Antonio Neparez, bei ihrer erstmaligen Vorführung sehr günstige Aufnahme.

* „Der Zauberring" heisst eine neue, von Dr H. T. Schmid gedichtete und von Alb. Schröder in Musik gesetzte lyrisch-romantische Oper in zwei Acten, welche am 13. Jan. im Berliner Walhalla-Theater zum ersten (?) Mal das Licht der Lampen erblickte.

* Der bekannte Bassist Carl Formes erringt gegenwärtig bedeutende künstlerische und pecuniaire Erfolge in südlichen Staaten Nordamerikas. Nach Beendigung dieser Concertour gedenkt der Sänger in Cöln das dreissigjährige Jubiläum seiner künstlerischen Thatigkeit zu feiern.

* Mr. Samuel, der Gründer und Dirigent der Concerts populaires in Brüssel, ist zum Director des Conservatoriums in Gent ernannt worden.

Gestorben. In Recanati starb der Pianist und Componist Giuseppe Unia. — Am 27. Dec. starb in New-York der bekannte musikalische Schriftsteller Th. Hagen. — In Wien verschied am 13. Jan. im 72. Lebensjahre der durch eine Reihe gediegener Claviercompositionen in den weitesten Kreisen bekannt gewordene Tonsetzer J. C. Kessler.

Kritischer Anhang.

Georg Vierling. Drei Clavierstücke, Op. 40. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Diese drei Stücke sind dem Werthe nach ziemlich verschieden, nicht nur unter sich, sondern selbst in sich, und machen den Eindruck, als stammten sie aus einer früheren Entwickelungsepoche des Componisten. Diese Ungleichheit prägt sich vornehmlich in der Schreibweise aus. No. 1, S. 1 bis 5 ähnelt mehr einer für Clavier arrangirten Orchestercomposition, als einer für Clavier erfundenen, dann folgt zwei Seiten lang ganz guter Claviersatz, bis S. 8 und 9 der Anfang sich wiederholt. Der Composition ist sonst eine gewisse Frische und gelungene Gliederung nicht zu bestreiten. No. 2 der Clavierstücke ist schon weit einheitlicher im Stil. Nach einem Andante sostenuto, von dem wir nur gewünscht hätten, dass es ohne Triolenbegleitung

bis zum Allegro un poco agitato durchgeführt worden wäre, beginnt ein ziemlich bewegter Mittelsatz, der sich von A tempo con sentimento an vortrefflich steigert, um schliesslich S. 15 wieder mit demselben Motiv, womit er aus dem ersten Andante entwickelt wurde, in dasselbe zurückzukehren. Mit einer nur kurzen Rückerinnerung an den Anfang schliesst die zweite Nummer. Die dritte ist ein Allegro molto vivace im Walzertakt. Wir geben diesem Stücke den Vorzug vor den beiden ersteren. Es ist ziemlich populär (im guten Sinn) und doch rhythmisch piquant und voll Abwechselung. Ja vielleicht ist etwas Abwechselung zu viel, wenn man sieht, wie schwer es dem Zuhörer in dem Mittelsatze S. 18 gemacht ist, sich den $^3/_4$-Takt immer noch als der Melodie zu Grunde liegend vorzustellen. Uebrigens ist in diesem Stücke der Stil entschieden am meisten claviermässig, wie es bei Claviersachen ja auch sein muss. W. F.

Josef Rheinberger. Improvisation über Motive aus der „Zauberflöte" für Pianoforte, Op. 51. Leipzig, Robert Forberg.

In dem vorliegenden Werke hat der Componist weniger vollständig abgeschlossene Sätze, als einzelne Satzfragmente (also Motive im wahren Sinne des Wortes) aus der Oper entlehnt und dieselben zumeist derartig verarbeitet, dass deren Vorführung keineswegs als Zweck, sondern sie selbst vielmehr als Mittel zum Zweck erscheinen. Von Seite 6 an verfällt der Componist leider hin und wieder einmal in Thalbergianismus, was wir bei der sonstigen Anlage des Werkes immerhin ein wenig bedauern. Spieler, welche sich gern mit Transscriptionen und dergleichen beschäftigen, dürfte das Werk besonders interessiren; denn wenngleich es auch, rein äusserlich betrachtet, keine andere Physiognomie zeigt, als viele andere derartige Compositionen, so guckt doch überall der fein begabte und fein gebildete Musiker heraus, eine Eigenschaft, welche man der Majorität der „Phantasieimprovisation" und ähnlich benannten Saloncompositionen gerade nicht nachrühmen kann. G. H. W.

Briefkasten. *F. M.* in *W.* Die gew. Quartale, sowie sämmtliche Prämien des 1. Jahrganges können Sie nur durch Bezug des completen letzteren erlangen. Der Preis für denselben ist 2 Thlr. — *A. M.* in *K.* Die Sch.'schen Compositionen wollen Sie gef. später mit der Ihnen in den nächsten Tagen zugehenden bew. Ausgabe B.'scher Sonaten zurücksenden. — *F.* in *B.* Dass Europa in diesem Falle in Ihrer Stadt ein williges Echo finden würde, sahen wir voraus. Lassen wir den Leutchen das Vergnügen, ihren Aerger über gewisse Sachen derart zu ventiliren. — *A. H.* in *K.* Sie konnten uns, wenn Sie nun einmal späte Mittheilungen machen wollten, recht gut auch noch einige Programme des vor. Winters zusenden.

Anzeigen.

Neue Musikalien (Nova 1872, No. 1)

[19.] im Verlage von

Fr. Kistner in Leipzig.

Abt, Franz, Op. 410. 3 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. No. 1. Ich schau so gern in deine Augen. $7^1/_2$ Sgr. No. 2. O Sonnenschein der Liebe. 5 Sgr. No. 3. Dein denk ich fort und fort. $7^1/_2$ Sgr.; cplt. 15 Sgr.

Bargiel, Woldem., Op. 3. 3 Notturnos f. Pfte. Neue Auflage. $17^1/_2$ Sgr.

David, Ferd., Op. 30. Bunte Reihe. 24 Stücke für Violine u. Pfte., f. Pfte. zu 4 Hndn. arr. v. **Carl Reinecke.** 8 Hefte, 1. Heft 20 Sgr. 2. Heft 15 Sgr. 3. Heft 20 Sgr. 4. Heft 25 Sgr. 5. Heft 15 Sgr. 6. Heft 1 Thlr. 7. Heft 25 Sgr. 8. Heft 20 Sgr.

Grädener, H. (Sohn), Op. 6. Quintett f. Pfte., Viol., Viola u. Vcello. 4 Thlr. 15 Sgr.

Hause, Carl, Op. 97. 2 Notturnos f. Pfte. No. 1. 2 à 10 Sgr.

—— Op. 99. Impromptu-Walzer f. Pfte. 10 Sgr.

—— Op. 100. Air original varié p. Piano. 15 Sgr.

—— Op. 102. Staccato-Etude f. Pfte. 10 Sgr.

—— Op. 103. Rondo pastorale f. Pfte. 15 Sgr.

Kleinmichel, R., Op. 8. 8 leichte Charakterstücke f. Pfte. 1. Heft 20 Sgr. 2. Heft 25 Sgr.

Kuntze, C., Op. 180. Sonst und jetzt. Humorist. Männerquartett. Part. u. St. 8. $22^1/_2$ Sgr.

—— Op. 186. Ein Bischen französisch. Humorist. Duett f. Sopran u. Bariton m. Pfte. 20 Sgr.

Metzdorff, R., Op. 6. Rêverie f. Orchester. Partitur. (8.) 15 Sgr. Stimmen 1 Thlr. 10 Sgr.

Moscheles, J., Op. 95. Neue charakterist. Studien f. Pfte. No. 1—12 à 5—$12^1/_2$ Sgr.

Schumann, Rob., Op. 25. Myrthen. Liederkreis f. 1 Singst. m. Pfte. Octav-Ausgabe f. Sopran, f. Alt à 1 Thlr. 10 Sgr. netto.

—— f. Violine (oder Violoncello) u. Pfte. einger. von **Fr. Hermann.** 4 Hefte à 1 Thlr.

—— Op. 66. Bilder aus Osten. 6 Impromptus für Pfte. zu 4 Hdn., f. Pfte. u. Violine (od. Vcello.) bearb. v. **Fr. Hermann.** 2 Hefte à 1 Thlr.

Urspruch, Ant., Op. 1. Sonate (quasi Fantasia) f. Pfte. zu 4 Hndn. 2 Thlr.

Winding, Aug., Op. 18. 10 Clavierstücke in Etudenform. 2 Hfte. à 1 Thlr. 5 Sgr.

Im Verlage von A. H. PAYNE in Leipzig ist erschienen:

Die Geschichte des Claviers

[20d.] **vom Ursprung**

bis zu den modernsten Formen dieses Instruments.

Von

Dr. Oscar Paul.

Mit circa 50 in den Text gedruckten Illustrationen.

Preis 2 Thlr. 15 Sgr.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes, auch von A. H. PAYNE in Leipzig direct gegen Einsendung des Betrags in Geld oder Briefmarken, worauf die Zusendung sofort per Postpacket franco erfolgt.

Adressen beliebe man recht deutlich aufzugeben.

[21.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von

Musikalien, musikalischen Schriften etc.

bestens empfohlen.

[22.]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

d'Argenton, A., Op. 20. **Grande Fantaisie** sur le Freischutz de Weber pour Piano. 25 Ngr.

—— Op. 21. **La Danse des Ombres.** Songe p. le Piano à 4 ms. 25 Ngr.

—— Op. 26. **Ariel. Galop**, composé pour le Piano. 20 Ngr.

Bach, J. S., Concerto für 2 Bratschen, 2 Gamben, Violoncello, Violone und Cembalo. Für 2 Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von G. Krug. 1 Thlr. 12½ Ngr.

Beethoven, L. v., Symphonie No. 8. F dur. Arrangement für 2 Pfte. zu 8 Händen von Friedr. Hermann. 3 Thlr.

Cossmann, B., Concertstück f. Vell. mit Begl. des Orch. 2 Thlr.

— — Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr. 10 Ngr.

Händel, G. F., Concerto grosso No. 2 für Oboe, 2 Flöten, 2 Violinen, 2 Violen, 2 Fagotte, Vello. und Basso continuo. Für 2 Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet von G. Krug. 25 Ngr.

Heller, Stephen, Op. 129. **Deux Impromptus** p. Piano. 1 Thlr. 7½ Ngr.

—— Op. 130. **Variationen** für das Pianoforte über ein Thema von L. van Beethoven. 1 Thlr. 10 Ngr.

Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte:

No. 144. **Curschmann, Fr.**, Willkommen, du Gottes Sonne, aus Op 3. No. 3. 5 Ngr.

No. 145. —— —— Mein. Bächlein, lass dein Rauschen sein, aus Op. 3. No. 4. 7½ Ngr.

No. 146. —— —— Ungeduld. Ich schnitt es gern in alle Rinden ein, aus Op. 3. No. 6. 5 Ngr.

No. 147. —— —— Der Fischer. Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll, aus Op. 4. No. 3. 7½ Ngr.

No. 148. —— —— Danksagung an d. Bach. War es also gemeint, aus Op. 5. No. 1. 5 Ngr.

No. 149. —— —— Wiegenlied. Schlaf, Kindchen, balde, aus Op. 5. No. 4. 5 Ngr.

No. 150. —— —— Die stillen Wanderer. Die Wolken ziehn vorüber, aus Op. 5. No. 5. 5 Ngr.

No. 151. —— —— Der Abend. Es singt und klagt die Nachtigall, aus Op. 11. No. 3. 5 Ngr.

Loos, V. A., Op. 9. **Bilder** aus Schiller's Glocke. Sonate für das Pianoforte. 1 Thlr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 61. **Shakespeare's** Sommernachtstraum.

Daraus einzeln: Intermezzo in Partitur. 20 Ngr.

—— **Ouverturen** für Orchester. Arrangement für Pianoforte und Violine von Friedr. Hermann.

No. 1. Sommernachtstraum, Op. 21. 1 Thlr.

No. 2. Fingalshöhle (Hebriden), Op. 26. 25 Ngr.

No. 3. Meeresstille und glückliche Fahrt, Op. 27. 27½ Ngr.

Mozart, W. A., Opern. Vollständige Clavierauszüge nach der in gleichem Verlage erschienenen Partitur-Ausgabe.

No. 6. Cosi fan tutte. 8. **Roth cartonnirt** 4 Thlr.

Schubert, Franz, Werke für Kammermusik. Op. 114. Grosses Quintett (Forellen-Quintett) für Pianoforte, Violine, Viola, Violoncell und Contrabass. Adur. 2 Thlr. 6 Ngr.

Schumann, R., Op. 21. **Novelletten** für das Pianoforte. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von S. Jadassohn. Heft 1. 1 Thlr. Heft 2. 25 Ngr.

—— **Robert und Clara**, Op. 37/12. 12 Gedichte aus Rückert's Liebesfrühling, für Gesang und Pianoforte. Für Pianoforte übertragen von S. Jadassohn. Heft 1 und 2. 1 Thlr.

—— Op. 44. **Quintett** für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncello. Partitur-Ausgabe. 4 Thlr.

Street, J., Op. 25. 6ième **Sonate** pour Piano seul, en La bémol majeur (As dur). 1 Thlr.

Vogt, Jean, Op. 26. **Etude** No 1, tirée des 12 grandes Etudes pour Piano. 10 Ngr.

[23.]

Novitätenliste No. I. 1872.

Empfehlenswerthe Musikalien,

publicirt von

Schuberth & Co., Leipzig u. New-York.

Goldbeck, Rob., Op. 65. Hymne für Pianoforte	—	7½
Jungmann, L., Op. 22. Zwei Mazurkas für Pfte.	—	15
Liszt, Fr., Gaudeamus igitur. Humoreske für Orchester, Soli und Chor. **Orchesterstimmen** 3½ Thlr.		
— — „La Marseillaise", Transscription pour Piano	—	15
Marschner, Dr. H., Liedesfreiheit, für vierstimmigen Männerchor (aus Op. 75). Part. u. Stimmen	—	10
Maylath, H., Op. 54. Encouragements pour jeunes Pianistes. Collection de Morceaux très faciles sans Octaves. No. 18 Sonnambula de Bellini. No. 19. Robert le Diable de Meyerbeer. No. 20. Ernani de Verdi à 5 Ngr.	—	—
— — Op. 67. Toccata pour le Piano	—	7½
Müller, C. F. W., Op. 82. Fünf Lieder für vierstimmigen Männerchor. No. 1. Ständchen. No. 2. Frühlingsahnung. No. 3. Marschiren. No. 4. Silbernes Bächlein. No. 5. Liebchens Wohnort. Part. u. Stimmen	1	7½
Schlenkrich, Rich., Op. 28. Courir-Zug. Galop brillante für Pianoforte	—	7½
—— Op. 53. Triumph-Marsch für Pianoforte	—	5
Schmitt, Jac., Op. 325. Musikalisches Schatzkästlein. 133 beliebte Opern- und Volksmelodien, Lieder, Tanzweisen, Märsche etc. im leichten Stile arrangirt und progressiv geordnet für Pianoforte und Violine. Heft 5. 6. 7. 8 à 15 Ngr.	—	—
— — Op. 332. Bibliotheca religiosa. Album geistlicher Melodien. No. 5. Elias von Mendelssohn für Pianoforte	—	20
Spohr, Dr. L., Op. 120. Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass, neue Auflage. Part. u. Stimmen	1	15
Stecher, H., Op. 35. Studien für Pfte., melodische Uebungsstücke mit besonderer Rücksicht auf Vortragsbildung	—	20
Terschak, A., Op. 100. Le Carneval de Venise. Varié pour Flûte avec Piano	1	—
Thalberg, S., Op. 35. No. 2. Arpeggio-Nocturne. Edition soigneusement révue, corrigée et doigtée par K. Klauser	—	15
Vieuxtemps, H., 6 Morceaux de Salon. No. 5. La Nuit de Fél. David. Transscription pour Violon avec Piano	—	12½
— — — — pour Viola avec Piano	—	12½
Vollweiler, Chs., Op. 12. Seconde Tarentelle pour Piano. Edition soigneusement révue, corrigée et doigtée par K. Klauser	—	15
Weingarten, G., Op. 127. Liederkranz-Lanciers (Quadrille à la Cour) für Orchester	2	12½
— — — — — — — — für Pianoforte	—	10
Welsch, S., Der Herr ist König (The Lord is Ruler). Psalm 93, für gemischten Chor u. Orgel. **Partitur**	—	7½
Willmers, Rud., Op. 2. No. 2. Körner's Schlachtgebet von Himmel, für Pianoforte. Neue revidirte, mit Fingersatz versehene Ausgabe von K. Klauser	—	10

Ausserdem erschienen vor Kurzem:

Hermann Zopff, Op. 27. **6 religiöse Sologesänge** theils für **höhere**, theils für **tiefere** Stimme.

Hieraus: **4 Oster-** und **Pfingstlieder** mit Begleitung des **Pianoforte** oder der **Orgel allein**; oder auch mit Orgel, Violine und Viola, welche neue Zusammenstellung sich im grossen Kirchenconcerte des **Magdeburger Musikertages** gleich wie auch bei anderen Aufführungen dieser sehr dankbaren Gesangstücke als von ebenso schöner wie eigenthümlicher **Klang**wirkung ergeben hat.

1872. Novasendung No. 1 1872.

[24.] von

C. A. Challier & Co. in Berlin.

Asioli, B., Zehn italienische Lieder zum Studium des italienischen Gesanges für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Text: deutsch und italienisch) à 5—10 Sgr.

Billert, C., Op. 6. No. 3. Dann komm zu mir. Lied für Sopran oder Tenor mit Clavierbegleitung 5 Sgr.

Gaillard, C., Will ruhen unter den Bäumen. Lied für eine Singstimme mit Clavierbegleitung 7½ Sgr.

—— Op. 4. Die Perle. Lied für do. 5 Sgr.

Golde, Ad., Op. 57. Mährchen. Clavierstück 20 Sgr.

—— Op. 58. La Gracieuse. Polka de Salon p. Piano 17½ Sgr.

—— Op. 59. Souvenir de Warmbrunn. Valse brillante p. Piano 20 Sgr.

Grünfeld, A., Op. 1. Vier Gedichte von Heine für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. No. 1. Ich will meine Seele tauchen. No. 2. Hör ich das Liedchen klingen. No. 3. So hast Du ganz und gar vergessen. No 4. Und wüsstens die Blumen, die kleinen 22½ Sgr.

Gumbert, Ferd., Op. 109. No. 1. Ob ich an dich gedacht. Lied für Sopran und Tenor mit Clavierbegleitung 15 Sgr.

—— Idem für Alt oder Bariton 15 Sgr.

—— Op. 109. No. 2. Sie allein. Lied für Sopran oder Tenor mit Clavierbegleitung 15 Sgr.

—— Idem für Alt oder Bariton 15 Sgr.

—— Op. 110. Es fällt ein Stern herunter. Lied für Bass mit Clavierbegleitung 15 Sgr.

Hasse, J. A., Solfeggien und Vocalisen für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte eingerichtet von Jul. Stern. Heft 1. 2. 3 à 1 Thlr.

Hauer, C., Op. 11. Die Rosen und die Nelken. Duett für zwei Singstimmen mit Clavierbegleitung 7½ Sgr.

Hertz, Hedw., Op. 36 Im Herbste. Lied für eine Singstimme mit Clavierbegleitung 7½ Sgr.

Lessmann, Otto, Op. 14. Vier Clavierstücke. No. 1. Abendlied. No. 2 Mazurka. No. 3. Liebeslied. No. 4. Perpetuum mobile 17½ Sgr.

Reichardt, Gust., Op. 37. Punschlied von Schiller.

—— a) für gemischten Chor in Part. und Stimmen 7½ Sgr.

—— b. für Männerchor in Part. und Stimmen 7½ Sgr.

Rüfer, Ph., Op. 17. Drei Lieder für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. No. 1. So wahr die Sonne scheinet. No. 2. Der Himmel hat eine Thräne geweint. No. 3. Schilflied 17½ Sgr.

Sabbath, Ed., Op. 12. No 1. Aus meines Herzens Grunde. Lied für eine Singstimme mit Clavierbegleitung 10 Sgr.

—— Op. 12. No. 2. Rose. Lied für do. 7½ Sgr.

Schlottmann, L., Op. 35. Tanzbagatellen für Clavier 25 Sgr.

—— Dieselben einzeln: No. 1. Polonaise 7½ Sgr. No. 2. Walzer 5 Sgr. No. 3. Polka 5 Sgr. No. 4. Galopp 7½ Sgr. No. 5. Mazurka 7½ Sgr.

Swert, Jules de, Op. 27. Chanson du pâtre (Hirtenlied) für Violoncello mit Pianoforte 17½ Sgr.

—— Glöcklein im Thale aus „Euryanthe" für Violoncello mit Pianoforte 12½ Sgr.

—— O wie wogt es sich schön auf der Fluth aus „Oberon" für Violoncello mit Pianoforte 12½ Sgr.

Taubert, Wilh., Op. 178. Fünf zweistimmige Gesänge mit Pianofortebegleitung 1 Thlr. 7½ Sgr.

—— Dieselben einzeln: No 1. Sehnsucht 12½ Sgr. No. 2. Sommertag 10 Sgr. No. 3. Witt witt, komm mit 7½ Sgr. No. 4. Wenn ich ein Vöglein wär 7½ Sgr. No. 5. Freude, holde Freude 7½ Sgr.

Teschner, G. W., Elementar-Uebungen und Solfeggien nach italienischen und anderen Meistern bearbeitet und mit Pianofortebegleitung versehen.

—— Heft III. Progressive Solfeggi 27½ Sgr.

—— Heft IV. Zwei- und dreistimmige Solfeggi 25 Sgr.

Trehde, G., Transscriptionen beliebter Lieder für Pianoforte.

—— Op. 248. Ständchen (Leise flehen) von Schubert 15 Sgr.

Trehde, G., Op. 255. Auf Flügeln des Gesanges von Mendelssohn 15 Sgr.

Willmers, R., Op. 131. Melodische Tonbilder für Pianoforte à 15 Sgr.

—— No. 1. Deutsche Sage.

—— No. 2. Liebesträumerei.

—— No. 3. Was der Bach sich erzählt.

[25.] Soeben erschien im Verlage von **Robert Oppenheim** in Berlin und ist in allen Buch- und Musikhandlungen vorräthig:

Langhans, W., Das musikalische Urtheil und seine Ausbildung durch die Erziehung. Preis 10 Sgr.

Neue Lieder und Gesänge

[26.] aus dem Verlage von

Buchholz & Diebel in Wien.

Bachrich, S., Sechs Lieder für eine Singstimme mit Clavierbegleitung Op. 5: No. 1 „Blaue Blume" 30 kr. — No. 2 „Nocturne" 45 kr. — No. 3 „Frühling ohne End'" 60 kr. — No. 4 „O komme bald" 45 kr. — No. 5 „An eine Waldlerche" 45 kr. — No. 6 „Schwäbisches Volkslied" 30 kr.

Hofmann, C., Zwei Lieder für eine Singstimme mit Clavierbegleitung Op. 6: No. 1 „Weil' auf mir, du dunkles Auge" 45 kr. — No. 2 „An die Nacht" 45 kr.

Rokitansky, Victor, „O wär' mein Lieb' die rothe Ros'!" Lied für eine Singstimme mit Clavierbegleitung für Sopran oder Tenor 45 kr., für Alt oder Bariton 45 kr.

Weinwurm, Rudolph, Vier Lieder von Mart. Greif, für eine tiefe Stimme mit Clavierbegleitung Op. 11: No. 1 „Abend" 30 kr. — No. 2 „Das kranke Mägdlein" 45 kr. — No. 3 „Schattenleben" 30 kr. — No. 4 „Am Brunnen" 45 kr.

Demnächst erscheint desselben Componisten „Alpenstimmen aus Oesterreich" in Ländlerform, in Arrangements für eine Singstimme mit Clavierbegleitung, für Männerchor mit Clavierbegleitung, für Clavier allein zu zwei und vier Händen. Die „Alpenstimmen" wurden in der Sylvester-Liedertafel des Wiener Männergesangsvereines mit wahrem Jubel aufgenommen.

[27a.] **Missa solemnis**

für 4 Singstimmen, Soli, Chor und Orchester von

G. Rossini.

Partitur netto Pr. Fl. 30. — **Orchesterstimmen** netto Pr. Fl. 25.
Clavierauszug mit Harmoniumbegleitung ad. lib.
4° netto Pr. Fl. 6. 8° netto Pr. Fl. 3. 36
Chorstimmen Pr. Fl. 48.

☛ Wir haben das Aufführungsrecht dieses Werkes ebenfalls erworben, und der Ankauf der Partitur berechtigt jetzt zur Aufführung des Werkes ohne weitere Bedingungen.

Mainz, den 2. Januar 1872.

B. Schott's Söhne.

[28.] **Aug. Thümmler in Leipzig**

macht die Herren Musikdirectoren auf den eben erschienenen **ersten Anhang** zum Hauptcatalog seiner reichhaltigen **Musikalien-Leihanstalt für arrangirte Orchester-Musik** aufmerksam und versendet denselben auf frankirte Bestellung gratis.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 26. Januar 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ
für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 5.

Inhalt: Schatzgräberversuche eines Musikers auf dem Felde der Philosophie. Von Dr. Carl Fuchs. (Fortsetzung.) — Kritik: Robert Franz, Offener Brief an Eduard Hanslick — Biographisches: Hermann Helmholtz. (Schluss.) — Feuilleton: Sinnreiches und Charakteristisches aus Schriften über Musik und Musiker. Zusammengetragen von J. N. Dunkl. (Fünfter Auszug.) — Tagesgeschichte: Musikbrief aus Dresden. — Kürzere Berichte. — Concertumschau. — Engagements und Gastspiele. — Kirchenmusik. — Opernübersicht. — Aufgeführte Novitäten. — Journalschau. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Briefkasten. — Anzeigen.

Schatzgräberversuche eines Musikers auf dem Felde der Philosophie.

Von Dr. Carl Fuchs.

(Fortsetzung.)

Aber ich habe es noch nicht gewagt, die Parallele zwischen beiden auf den Vergleich zwischen dem geträumten Object, d. h. dem tieferen Inhalt des Traumes, dessen hochräthselhafte Hieroglyphen seine Bilder nur sind, und andererseits dem im Kunstgenuss uns Mitgetheilten, bis hinab zum Ursprunge und Charakter der musikalischen Conception auszudehnen, so unzweifelhaft es bei der in Hinsicht auf das Subject ganz klaren Verwandtschaft thunlich sein müsste, wenn nur vor allen Dingen der Traum selber erst tiefer erforscht wäre. Schopenhauer aber selbst nennt die Abhandlung, in welcher er auf diesen Gegenstand eingeht, „eine metaphysische Phantasie" — wer mag sich dem dunklen Gebiete anvertrauen?

Fand ich nun aber schon in dem Sonett Shakespeare's nachträglich einen höchst treffenden poetischen Ausdruck meiner Art, Musik zu betrachten (man wolle verzeihen, dass ich meine Wenigkeit noch des Weiteren mit dieser Sache identificire), so musste ich in ein um so freudigeres Erstaunen gerathen, als ich nach Herausgabe der „Präliminarien" den grössten Tondichter unserer Tage (in seiner Schrift „Beethoven") an dieselbe Quelle gehend, wie auch sonst in vielen Puncten mit meinem Nachdenken in ungesuchtester Uebereinstimmung fand: so in der Betonung des Umstandes, dass alle musikalische Construction nur das Aeusserlichste an der Musik, ihre gleichsam nur unvermeidliche Art, in die Zeit erscheinend einzugehen, sei und daher nimmer an kunstvoll raumverwandte Formen in ihr gebunden sein könne, wohingegen die thematische Consequenz das einzig wahre Princip musikalischer Entwickelung sein muss; ferner in der Gewahrung der Analogie zwischen der musikalischen Phrase und der Geberde, die mir (§. 12 der „Präliminarien") wie Wagnern geradezu als eine der gründlichsten ursprünglichen Veranlassungen zum Musiciren gegolten hat, die sie nie und nirgends verleugnet, welches der Kerngedanke meiner Betrachtung der musikalischen „Dramatik" ist, u. s. f.

Wagner nun versucht in der That, aus der Betrachtung, wie sie Schopenhauer in der Abhandlung „Ueber das Geistersehen und was damit zusammenhängt" angestellt hat, Licht auf das im Kunstwerk uns vom Componisten Mitgetheilte zu verbreiten. Den Versuch zu erschöpfen, lag wohl überhaupt nicht in seiner Absicht; ich gestehe aber, dass auch soweit er geführt ist, ich daraus nur diesen einen Gedanken als festen Gewinn entnehmen kann, dass nämlich die tonkünstlerische Mittheilung zu dem noch in der Brust des Tondichters verborgenen Besitz sich so verhalten müsse, wie die allegorischen Träume zu jenen unerinnerlichen, welche wir gar nicht dem wahren Bewusstsein zurückzurufen vermögen, weil sie gar nicht in den Formen des Raumes und der Zeit sich festhalten lassen, während die erinnerlichen Träume in ihren Bildern (dergleichen jene uns gar nicht vorführen, obwohl wir in ihnen agiren und laut reden) doch Räumliches und Zeitliches, Geschehen und Wirken aufweisen. Leider hat aber der Verkehr mit dem ewigen Urgrunde der Dinge, in welchem wir in den unerinnerlichen Träumen unbewusst stehen, mit jenem, in welchem der Componist, wenn auch ohne

begriffliche Rechenschaft darüber, und ehe er das darin Geschaute uns noch in Tönen mittheilt, so doch wach und bewusst mit ihm zu stehen sich rühmen darf, gerade Das gemein, dass beide sich der Kundgebung durch das Wort fast ganz entziehen, indem der letztere, wenn überhaupt, nur sehr schwer, der erstere aber wohl gar nicht mehr auf klare Begriffe zu bringen ist, und es zweifelhaft bleibt, was bei einem dionysischen Schwärmen darüber, welchen Eindruck Wagner's Worte hier (S. 1—22) auf mich machen, mit Bestimmtheit gewonnen werden könne. Indessen trifft uns vielleicht immer noch nicht das *lasciate ogni speranza* beim Eintritt in diese Mysterien, und ein wichtiger Fingerzeig bleibt in dem Wagnerischen Versuch gegeben — und von wessen Hand sollte er willkommener sein, als der des begeisterten Sängers selber, wenn wir ihn nur recht verstehen und zu benutzen wissen?

Zunächst mag es aber erlaubt sein, den zuverlässiger erscheinenden Weg zu gehen, auf welchem wir, die sichere Erforschung des Traumes noch erharrend, uns an die Betrachtung des Verhältnisses zwischen intuitiver und abstracter Erkenntniss halten, zwischen dem künstlerischen anschauenden Aufschwunge und dem bedächtigen Fluge des Gedankens in den ausserirdischen Bereich; unser Gedicht berührt dieses Verhältniss in den Strophen:

Wahrheit ahnt er in den Melodieen.
Manch Geheimniss wird ihm kund,
Abgelauscht vom Geistermund.

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Robert Franz. Offener Brief an Eduard Hanslick. Ueber Bearbeitungen älterer Tonwerke, namentlich Bach'scher und Händel'scher Vocalmusik.

„Nichts ist dauernd als der Wechsel" — die Zeit übt ihr Recht an Allem, was auf Erden steht, selbst die geistigsten Gebilde der Kunst müssen ihre Macht fühlen, und was heute berechtigt, vollgiltig, unübertrefflich erscheint, ist es morgen schon nicht mehr. Nur die bedeutendsten Hervorbringungen einer Epoche, in denen diese sich widerspiegelt und gleichsam ihren künstlerischen Ausdruck gefunden, kommen auf die Nachwelt über, nur der ewig wahre Kern des Kunstwerkes ist es, an dem die Zeit machtlos nagt, — erscheint auch oftmals dessen Hülle veraltet und unseren Anschauungen und unserem Geschmacke nicht mehr gemäss. Sollen nun aber diese Werke in ihren Vorführungen auf unsere Zeitgenossen ihrem Werthe adäquate Wirkungen hervorbringen, so ist es vonnöthen, selbe auch in entsprechender Einkleidung erscheinen zu lassen, soll ihre Aufführung überhaupt möglich und angehört und von w ünschenswerthen Erfolgen begleitet sein. Ein Mann, und wäre er sonst der trefflichste, der gediegenst gebildete der Welt und theilte er uns das Erhebendste mit, der in altmodischer Tracht mit Zopf und Perücke unter uns träte, würde trotz alledem in erster Linie unsere Heiterkeit und Lachlust erregen — seine Worte wären wirkungslos; ebenso kann in überlebten Formeln und unvollständig gewordenen Ausführungen kein lebensvoller Inhalt geboten werden.

Diese Ueberzeugung hat auch Robert Franz dazu veranlasst, ältere Tonwerke neu zu bearbeiten und so einer durch ihren werthvollen Gehalt unverdienten Vergessenheit zu entziehen. Nicht allzuoft weist die Kunstgeschichte Beispiele auf, dass ein selbstschaffender Künstler von der Eigenartigkeit und Bedeutung eines Robert Franz sich der keineswegs dankbaren Aufgabe von derlei Bearbeitungen hingab, ja sie zu einem Hauptziele seines Lebens sich stellte. Die Berechtigung, ja Nothwendigkeit dieserartiger Bearbeitungen steht ausser Frage — fand man doch schon zu Mozart's Zeiten die Händel'sche Instrumentirung für ungenügend, weshalb auch Mozart diese vermehrte und verstärkte —, und welcher Fortschritt ganz besonders in dieser Absicht von damals bis heute! Selbst der Adressat dieses offenen Briefes, ein eifriger Gegner Richard Wagner's, musste dessen Bearbeitung der Gluck'schen „Iphigenie" rückhaltslose Anerkennung zollen und gestehen, dass sie wesentlich mit zu den in der Gegenwart errungenen Erfolgen beitrug.

Dass übrigens diese Bearbeitungen durchaus nicht so einfach und leicht sind, als sie den Anschein haben mögen, zeigt uns R. Franz in seiner Schrift. „Es ist durchaus nothwendig, dass die reconstruirende Thätigkeit auf einer wirklich productiven Kraft, wäre sie auch noch so eng begrenzt, ruhe; ausserdem muss sie dem Geiste, der in den Vorlagen herrscht, gewissermaassen verwandt sein, weil sonst eine bedenkliche Zwiespältigkeit des Stils kaum ausbleiben kann" — bemerkt er sehr richtig. Nur sehr wenige schaffende Künstler können derart die eigene Individualität aufgeben und sich in den Geist der Vorlage einleben — selbst die Geistesverwandtschaft vorausgesetzt —, dass jener Zwiespalt nicht zu Tage tritt. Nennen wir in dieser Richtung wirkend neben die Obgenannten noch Mendelssohn, so sind wir auch schon fertig. Die überwiegend epische Begabung des Letztgenannten hat ihn zu den Oratorienbearbeitungen geführt, während Richard Wagner's eminent dramatische Befähigung ihn naturgemäss zu seinem grossen Vorgänger Gluck leitete.

Wie diese seine Bearbeitungen entstanden und sich allmählich entwickelten, bis sie sich, soweit dies möglich, gewissermaassen zu einer bestimmten Methode gestalteten, und nach welchen leitenden Gesichtspuncten dies geschehen, erzählt uns Robert Franz in seiner Schrift; ihre Auseinandersetzungen sind das Resultat einer Reihe von Erfahrungen, die er in dieser Kunstangelegenheit machte. Er zeigt uns, wie er nach vielerlei vergeblichen Versuchen eines Tages wieder aus Werk

nd es diesmal der Abwechselung wegen mit der onen Schreibart — im Gegensatze zu den früher hten accordischen Ausführungen — versuchte: siehe da: zu meiner freudigen Ueberraschung plötzlich Alles lebendig, die Stimmen schienen rauf gewartet zu haben, dass man sie nieder- e und waren offenbar prämeditirt worden. Schnell ich, dass die Skizzen keineswegs flüchtige Ent- seien, sondern ebenso vollendet und abgeschlos- vie der übrige wirklich ausgeführte Tonsatz. die alten Meister dieselben aufzeichneten, schufen gleich das noch fehlende Stimmgewebe im Geiste id konnten sich wohl um so mehr darauf ver- es wieder zu finden, als sie gewöhnlich selbst Ausführung des Accompagnements Sorge trugen. ss also die Hauptaufgabe des Bearbeiters sein, die eigentlichen Absichten der Autoren zu kom- nd denen gemäss sich zu verhalten: bleibt auch construction aus naheliegenden Gründen für uns roblematisch, so wird doch in sehr vielen Fällen gebniss zu gewinnen sein, das mit den Intentionen eister nicht gar zu sehr differirt." Franz gesteht uch, dass er oft Tage lang rathlos vor ein paar gesessen, und kennt Stücke, „die befriedigend en der gegenwärtigen Kunsttechnik kaum gelingen ". Er gewann die Ueberzeugung, dass der poly- Stil durchschnittlich vorbedacht sei, und machte so lange Proben und Versuche, bis brauchbare ate zum Vorschein kamen. Auf diese Weise bil- ch allmählich eine Methode heraus, die, „auf dem al der Skizzen fussend, mit deren Bestandtheilen sführung bestreiten lernte". Selbst im Accom- nent der Chöre fand Franz „recht eigentlich den rpunct derartiger Musik". Der mit demselben te war der Nerv des Ganzen, in ihm ver- n sich sämmtliche Fäden.

or Allem kam es also darauf an, einen Tonsatz tellen, der ungezwungen in die eben vorliegende sition passte und im Stil und Geist des Meisters n war: „War ein Tonsatz in diesem Sinne ge- n, so handelte es sich demnächst um das Material, elchem er dargestellt werden sollte". Die Auf- des Cembalo, sowie die meisten der Orgel weist dem Orchester, besonders auch den Clarinetten agotten zu, und die weise Selbstbeschränkung ietät, mit denen er auch hierbei zu Werke geht, ien alle Achtung. Ueber den Erfolg seiner Ein- igen war Franz freudig erstaunt. Er sah sich ch belohnt „durch die gar nicht zu verkennende ahme des Publicums, das kaum glauben wollte, och jener alten wunderlichen Musik, die ihm manche schwere Stunde bereitet hatte, gegenüber inden". — Hingegen fand sich Franz in der Er- ig eines raschen Erfolges seiner Publicationen sehr getäuscht, und der Verdacht, „dass die Mehr- er Künstler Seb. Bach's Namen lieber im Munde als dass ihr die Verbreitung seiner Werke ernst- n Herzen läge, schien sich leider zu bestätigen".

Der Verfasser polemisirt hierauf mit der Redaction der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung", die zu Gunsten ihrer eigenen Ausgaben die seinigen discreditirte und verwarf, und führt eine Reihe arger Verstösse des Bearbeiters der Orgel- und Clavier-Accompagnements in der „Deutschen Händelgesellschaft"-Edition auf — verbotene Quinten und Octaven nebst anderen „Tongespenstern", die zumindest dessen Incompetenz R. Franz gegenüber deutlich darthun. Ein ausführlicheres Eingehen auf diese Polemik würde hier wenigem Interesse begegnen, weshalb wir es auch unterlassen. Erwähnt sei nur noch, dass Franz in einigen 400 Nummern Händel'scher Opernarien — im Gegensatze zur Ansicht anderer, nicht minder gewichtiger und competenter Stimmen — einen wahren Schatz lyrisch-dramatischer Musik entdeckt haben will, mit deren Bearbeitung er sich noch beschäftigt, von denen jedoch drei Sammlungen bereits im Drucke erschienen sind.

Hiermit sind nun alle entscheidenden Hauptpuncte der Schrift berührt, und sei sowohl sie als auch die von ihr vertretenen Bearbeitungen der besonderen Beachtung aller Derjenigen empfohlen, die Bach's Namen nicht nur „im Munde führen", sondern ihrer Verehrung für den Meister durch Aufführung seiner eigenen Werke tönenden Ausdruck verleihen wollen.

Joseph Engel.

Biographisches.

Hermann Helmholtz,

Dr. der Medicin und Professor der Physik zu Berlin.

(Schluss.)

Wir haben neulich begonnen, die modernen Ansichten über die Sinnesorgane und deren Empfindungen zu besprechen; der erste Keim dieser Ansichten war (wie wir schon erwähnten) die Behauptung Newton's, Weiss sei aus allen Farben des Spectrums zusammengesetzt. Auf die übrigen Sinnesorgane wurden diese Ansichten zu Newton's Zeiten noch nicht ausgedehnt; erst in diesem Jahrhundert, nachdem der Galvanismus entdeckt worden war, war es möglich, dieselben weiter auszubilden. Es war Johannes Müller, der berühmte Physiolog und Anatom zu Berlin, der zuerst die Sinnesempfindungen in ihrer Gesammtheit wissenschaftlich untersuchte und das Gesetz von den „specifischen Sinnesenergien" aufstellte. Man kann dasselbe etwa folgendermaassen kurz ausdrücken: „Durch Reizung einer jeden Nervenfaser, resp. des an ihrem Ende angebrachten Apparates können nur Empfindungen entstehen, welche dem Qualitätenkreise eines bestimmten Sinnes angehören — also z. B. bei dem Gesichtsnerven nur Lichtempfindungen, bei dem Gehörnerven nur Tonempfindungen u. s. w. Erst die besondere Art der Empfindungen

innerhalb eines bestimmten Qualitätenkreises hängt auch noch von der Natur des Objectes ab, welches den Reiz verursacht".

Aber nicht jeder Reiz ist im Stande, jede Nervenfaser zu erregen, ein Kieselstein z. B. kann den Geschmacksnerven nicht reizen, weil die Endapparate dieses Nerven so eingerichtet sind, dass sie nur von solchen Stoffen gereizt werden, die sich im Wasser auflösen lassen. Es gibt also für jeden Sinn besondere Reize, welche im Stande sind, in ihm seine bestimmte Empfindungsqualität zu erregen: man bezeichnet diese Reize als dem betreffenden Sinne adäquat. Die Sonnenstrahlen z. B. sind also zwei Sinnen adäquat, nämlich dem Tastsinn und dem Gesichtssinn, der erste empfindet sie nur als Wärme, der zweite nur als Licht; ob die Sonnenstrahlen als Licht oder als Wärme empfunden werden, hängt also gar nicht von ihnen selbst ab, sondern davon, ob sie unser Auge oder unsere Haut treffen. Erst die feineren Unterschiede der Empfindung, also, um bei unserem Beispiele zu bleiben, etwa die Unterschiede zwischen roth und blau, hängen ab von der Natur des Reizes. Und auch hier kommt das Organ immer noch mit in Betracht, denn es gibt in den empfindenden Theilen der Sinnesorgane (d. h. in den Apparaten, welche an den Enden der Nerven angebracht sind) noch besonders feine Unterschiede für verschiedene Empfindungen. So weiss man z. B. schon längst, dass es auf der Zunge verschiedene Arten von Geschmackswärzchen gibt, und man hat nachgewiesen, dass einige derselben zur Vermittelung des salzigen Geschmackes dienen, andere zur Vermittelung des sauren Geschmackes u. s. w.

Im Auge und im Ohre scheint gleichfalls eine solche Unterscheidung der verschiedenen Empfindungsarten zu bestehen, wenigstens hat dies Helmholtz durch seine Untersuchungen im höchsten Grade wahrscheinlich gemacht, so wahrscheinlich wie eine naturwissenschaftliche Hypothese überhaupt gemacht werden kann. Helmholtz hat also Müller's Theorie von den „specifischen Sinnesenergien" und von den „adäquaten Reizen" in ihren einzelnen Theilen noch specieller ausgebildet. — Schon früher hatte der Engländer Thomas Young die Hypothese aufgestellt, dass es im Auge dreierlei Nervenfasern gäbe, denen verschiedene Arten der Empfindung zukämen, nämlich rothempfindende, grünempfindende und blauempfindende. Helmholtz nahm diese wenig beachtete Theorie wieder auf, modificirte sie etwas, indem er statt der blauempfindenden Nervenfasern violettempfindende annahm, und zeigte, dass sich auf diese Weise eine sehr einfache und vollständig consequente Erklärung sämmtlicher auf die Farben bezüglichen Gesichtserscheinungen ergibt. Während man also früher nur wusste, dass die Aetherschwingungen dem Sehnerven, die Luftschwingungen dem Gehörnerven adäquat sind, kann man jetzt annehmen, dass es im Sehnerven und auf der Netzhaut des Auges einzelne Fasern gibt, denen die „rothen", andere denen die „grünen", und noch andere denen die „violetten" oder „blauen" Strahlen adäquat sind. — Dadurch werden die qualitativen Unterschiede der Gesichtsempfindungen zurückgeführt auf die Verschiedenheit der empfindenden Nerven, es bleiben dann für die Empfindungen jeder einzelnen Nervenfaser nur die quantitativen Unterschiede stärkerer und schwächerer Reizung übrig.

Diese Hypothese gewinnt besonders noch dadurch an Wahrscheinlichkeit, dass es Personen gibt, die gewisse Farben nicht erkennen, resp. nicht unterscheiden können, es sind dies die sogenannten Farbenblinden. Man muss annehmen, dass bei diesen Leuten die eine oder andere Art von Nervenfasern fehlt. Leider ist es bis jetzt noch nicht gelungen, die Unterschiede in den Nervenfasern anatomisch nachzuweisen.

Auch im Gebiete des Gehörs hat Helmholtz eine ähnliche Hypothese aufgestellt, die ihn als Nachfolger seines Lehrers J. Müller erscheinen lässt; er stellte die Vermuthung auf, dass es im Ohre für jede Tonhöhe ein bestimmtes Nervenende mit einem tonempfindenden Apparate gibt. Er glaubte zuerst diese tonempfindenden Apparate in den sogenannten Corti'schen Bögen zu finden, später stellte es sich aber heraus, dass dies wohl nicht der Fall sein dürfte, indem den Vögeln, denen eine musikalische Empfindung doch sicherlich nicht abzusprechen ist, das Corti'sche Organ fehlt. Dafür zeigte sich, dass die Fasern der sogenannten *membrana basilaris* diese Rolle übernehmen; principiell ist das natürlich höchst gleichgiltig. Es genügt hier das Resultat, dass die Enden des Hörnerven überall mit besonderen, theils elastischen, theils festen Hilfsapparaten verbunden sind, welche unter dem Einflusse äusserer Schwingungen mit in Schwingung („in Mitschwingung" pflegt man zu sagen) versetzt werden können, — gerade so, wie die von den Dämpfern befreiten Saiten eines Claviers oder die einer Harfe durch einen Schallwellenzug zum Mitschwingen und zum Tönen gebracht werden. Aber wenn man in ein Instrument einen bestimmten Ton hineinsingt oder hineinbläst u. s. w., so klingen nicht alle Saiten mit, sondern nur die dem Tone entsprechenden; ebenso ist es auch bei den Nervenenden im Ohr und ihren Apparaten: man hört daher stets nur solche Töne, welche bestimmte Fasern des Ohres zum Mitschwingen veranlassen. Wenn ein Wellenzug ins Ohr kommt, der sonst ebenso beschaffen ist wie eine Schallwelle, der aber eine zu langsame oder auch eine zu schnelle Wellenbewegung besitzt, so ist das Ohr nicht im Stande, denselben als Ton zu empfinden. — Helmholtz hat nachgewiesen, dass man nur solche Luftwellen als Schall empfindet, die 30 Schwingungen oder mehr in der Secunde machen, aber erst bei 40 Schwingungen in der Secunde wird der Ton deutlich; das tiefe E des Contrabasses, der tiefste Ton in unserem Orchester hat $41\frac{1}{4}$ Schwingungen in der Secunde. Andererseits gehen die höchsten Töne des Orhesters nicht über 5000 Schwingungen, aber jenseits dieser Grenze winken dem Virtuosen auf der Geige und der Piccolflöte noch unendlich viel höhere Töne, mit denen sie ihren Mitmenschen nie geahnte Qualen bereiten können; hat doch Desprets

:theilt, dass er durch eine ganz kleine Stimmgabel, ıe mit einem Violinbogen angestrichen wurde, noch imal gestrichene d mit 38016 Schwingungen er- ; habe. Man sieht hieraus, wieviel verschiedene ·n im Ohr existiren müssen, um die Empfindung inzelnen Töne zu vermitteln. Es ist aber wohl emerken, dass bei verschiedenen Menschen die ;keit, die Töne zu empfinden, verschieden ist; es ıt auch vor, dass durch nervöse Krankheiten diese ;keit für gewisse Töne verloren geht, wie dies bei einem sehr talentvollen und allgemeingeschätz- flusiker in unserer Nähe der Fall ist.

Es würde hier zu weit führen, wenn ich noch ı wollte, wie die Theorien der Obertöne und der inationstöne, ferner die Theorie der Consonanzen ler Dissonanzen, welche Helmholtz aufgestellt hat, er besprochenen Eigenschaft des Ohres zusammen- :n; ich fürchte, ich habe den geehrten Lesern dieser aphie schon zu viel Theoretisches geboten, und te daher nur noch auf einen mehr praktischen ; aufmerksam machen.

Ich bin häufig von Musikern, denen ich die Wich- t der Helmholtz'schen Entdeckungen klar zu machen e, gefragt worden, was die ganze Theorie für die is bringe, ob sie neue Compositionsregeln begründe, ob Helmholtz durch seine Theorie ein neues Instru- erfunden habe, oder ob diese Theorie etwas biete, sich im Concert, oder sonst verwerthen liesse? — ıabe ich denn meist darauf aufmerksam gemacht, Helmholtz allerdings ein neues Instrument con- t, oder doch nach neuen Principien habe stimmen .

Es ist bekannt, dass man seit dem Ende des vorigen underts die Claviere und alle anderen Tasteninstru- : nach der gleichschwebenden Temperatur stimmt; be ist ein Auskunftsmittel, in allen Tonarten :h rein spielen zu können — eigentlich müsste man gleich wenig unrein. Helmholtz hat nun iner „Lehre von den Tonempfindungen" auf einige · noch nicht genügend beachtete Fehler dieser nungsart hingewiesen und hat durch Construction Harmoniums mit 24 Tönen in jeder Octave ge- dass es sehr wohl möglich ist, Tasteninstrumente einer Stimmung herzustellen. Dieses Harmonium on den Gebrüdern Schiedmayer in Stuttgart stellt, und man kann auf demselben in 13 Dur- 3 Molltonarten ganz rein spielen. Der Wohlklang Instrumentes ist ganz vorzüglich; gegenüber der :irten Stimmung ist folgender Vergleich charak- sch: „Septimenaccorde, in reiner Stimmung aus- rt, haben ungefähr denselben Grad von Rauhigkeit, ein gewöhnlicher Duraccord in gleicher Tonhöhe emperirter Stimmung." Helmholtz empfiehlt daher : Instrumente besonders zum Gebrauch bei der itung und beim Unterricht im Gesang. Leider ıt diese Empfehlung bis jetzt wenig beachtet zu Die modernen Musiker, welche mit seltenen Aus- en niemals andere Musik gehört haben, als solche, die in temperirter Stimmung ausgeführt ist, gehen meist sehr leicht über die Ungenauigkeiten der temperirten Stimmung hinweg, sie halten sie womöglich nur für mathematische Spitzfindigkeiten. So sagte z. B. die „Allgemeine Musikalische Zeitung" (1866 No. 15), als sie die Vorlesungen des Hrn. Appunn in Leipzig und die Vorführung eines von ihm nach dem Helmholtz'schen Vorschlage gebauten Harmoniums besprach, „die Kunst hüpfe, leichtgeschürzt wie die Muse selber, über diese Ungenauigkeiten hinweg", und auf der nächsten Seite beweist sie sogar, dass die Durchführung der reinen Stimmung in der Musik geradezu unmöglich sei, und dass man bei der gleichschwebenden Temperatur bleiben müsse. — In neuerer Zeit scheint jedoch in dieser Beziehung ein Umschwung eingetreten zu sein; im verflossenen Jahre ist nämlich ein von der Akademie der Künste zu Berlin abgefasstes Gutachten über den Gesangunterricht an alle preussischen Schullehrer-Seminare versandt worden, in dem unter Anderem folgende beachtenswerthe Stelle vorkommt:

„Durch die Accordlehre kann ein Schüler behufs des Generalbassspieles einigermaassen auf der Claviatur sich zurecht finden lernen, aber weder Sänger noch Spieler bekommen dadurch die mindeste Anleitung zur eigenen Hervorbringung harmonischer Verhältnisse und deren Gestaltung zu musikalischem Sinn und Gedanken, und das fortwährende Hören der Orgeln und Claviere dem Gesange gegenüber ist höchst gefährlich: denn die reinste Einstimmung aller dieser Instrumente, welche sehr selten, streng genommen niemals vorkommt, würde doch nur eine auf alle Intervalle mit Ausnahme der Octave gleichmässig vertheilte Verstimmung und Unreinheit sein, die das Ohr verdirbt und die Ueberzeugung gänzlich zurückdrängt, dass die Orgelclaviatur für die vom Sänger zu erstrebende und, wie es auch der königl. Domchor in den ersten Jahren seiner Existenz erwiesen hat, entschieden erreichbare Reinheit der harmonischen Verhältnisse ein zwar sinnreiches, aber doch höchst unvollkommenes Surrogat ist, indem statt der grossen Anzahl von Tonhöhen, welche der Sänger innerhalb der Octave zu bilden hat, die Claviatur nur 12 Tasten gewährt, wodurch z. B. die Verschiedenheit der beiden überaus wirkungsvollen und empfindlichen Verhältnisse (die sog. *tons sensibles*) gänzlich ignorirt, also $^{16}/_{15}$ und $^{25}/_{24}$ für ganz gleiche Grössen genommen wird, indem man durch ein uneinstimmbares Mittel das grössere Verhältniss zu klein, das kleinere zu gross ausführt. Wie mit den Verhältnissen 15:16 und 24:25, muss auch auf den Claviatur-Instrumenten mit den Verhältnissen 25:27 und 24:25 verfahren werden, demgemäss $^{27}/_{25}$ und $^{25}/_{24}$ nur als ein und dieselbe Grösse ausgeführt werden können, und zwar ebenfalls so, dass beide durch ein und dasselbe, weder berechennoch einstimmbare Mittel ersetzt werden. Man denke sich solche Differenzen in den zeichnenden Künsten, etwa bei einzelnen Theilen eines Portraits oder eines Gebäudes durch ein angenommenes Mittel fortgeschafft."

Wir haben dieser Auseinandersetzung nur noch

hinzuzufügen, dass man auch auf Orgeln und ähnlichen Instrumenten die genannten Unterschiede sehr gut wirklich hervorbringen kann, wenn man sich zur Annahme des Helmholtz'schen Systems entschliessen kann. Die von Hrn. Orgelbauer Appunn in Hanau construirten Harmoniums mit 24 oder 36 Tönen in der Octave sind für den Gesangunterricht ganz vorzüglich geeignet, weil sie den Sänger rein zu singen lehren und sein Ohr für den Wohlklang reiner Accorde empfindlich machen. Auch in England und in Amerika ist man schon seit längerer Zeit bestrebt, zur Begleitung des Gesanges rein gestimmte Orgeln zu verwenden. Hoffentlich wird man nun auch bei uns in dieser Beziehung seitens der musikalischen Unterrichtsanstalten mehr thun als bisher. — Diejenigen Leser, die sich für die Einrichtung der rein gestimmten Instrumente interessiren, erlauben wir uns ausser auf das Helmholtz'sche Werk: „Die Lehre von den Tonempfindungen" (3. Ausgabe 1870) auch noch auf ein paar eigene kleine Arbeiten hinzuweisen, die in der „Zeitschrift für die gesammten Naturwissenschaften" (Bd. 32, S. 451) und in der „Zeitschrift für Mathematik und Physik von Schlömilch, Kahl und Cantor" (1868, Suppl. XIII, S. 122) veröffentlicht sind.

Wer aber einen kurzen Ueberblick über die gesammte Helmholtz'sche Musiktheorie wünscht, dem pfehlen wir ausser dem schon erwähnten Vortrage „U die physikalischen Ursachen der musikalischen Harmc von Helmholtz selbst noch eine kleine Schrift von I Ernst Mach: „Einleitung in die Helmholtz' Musiktheorie" (Graz, 1866), sowie auch dessen p läre Vorlesungen über musikalische Akustik (Graz, 1 und endlich einen Vortrag von Dr. Dellmann: „U die Harmonie der Einzeltöne" (Kreuznach, 1867).

Unter den Gegnern der Ansichten von Helmholt vor Allem M. Hauptmann, der vor wenig Ja verstorbene Cantor an der Thomaskirche in Leipzi nennen. Wir glauben aber die Pietät für diesen dienstvollen Musiker durchaus nicht zu verlet wenn wir die Ueberzeugung aussprechen, dass die ihm in seiner „Natur der Harmonik und Metrik" (Lei 1854) niedergelegten und später wiederholt gegen H holtz vertheidigten Ansichten sich nicht lange halten können und dass sie durch die physikali Theorie der Musik in nicht ferner Zeit ebenso drängt sein werden, wie Goethe's Farbenlehre durc physikalische Theorie Newton's verdrängt worde

G. Schul

Feuilleton.

Sinnreiches und Charakteristisches aus Schriften über Musik und Musiker.

Zusammengetragen von J. N. Dunkl.

(Fünfter Auszug.)

[Siehe den vor. Jahrgang.]

Das allgemeine Vorurtheil bezeichnet die grossen Orchester als lärmende; sind sie indess gut zusammengesetzt, gut eingeübt und geleitet und führen wahrhafte Musik auf, so müsste man sie mächtig nennen, und fürwahr Nichts ist dem Sinne nach so verschieden, wie diese beiden Ausdrücke. Berlioz.

* * *

Man will den erreichten Höhepunct festhalten, übersieht aber, dass man nur durch lebendiges Weiterschreiten, nicht durch Stehenbleiben bei dem Errungenen die Erbschaft eines grossen Mannes antreten kann. Brendel.

* * *

Warum nennt ihr Effecthascherei die Bassclarinette, Viola d'amour und Harfe bei Meyerbeer, und nicht die drei Hörner in „Fidelio", die Posaunen in Gluck's „Alceste", die Harfe im „Orpheus", das dritte Horn in der „Eroica", die drei Trompeten und Oboe di caccia bei Bach, die Bassethörner bei Mozart? Wenn man alle grossen Wirkungen durch kleine Mittel erzielen soll, warum hat Bach in seiner Passionsmusik zwei verschiedene Chöre und Orchester um den *Cantus firmus* „O Lamm Gottes unschuldig" gruppirt? v. Bronsart.

* * *

In der Entfernung erfährt man nur von den ersten Künstlern, und oft begnügt man sich mit ihren Namen; wenn man aber diesem Sternenhimmel näher tritt, und die von der zweiten und dritten Grösse auch zu flimmern anfangen und jeder auch als zum ganzen Sternbild gehörend hervortritt, dann wird die Welt weit und die Kunst reich. Goethe.

* * *

Das Leben ist ein ewiges Uebergehen und Sterben; an der Grenze jeder Erscheinung beginnt eine neue. Kein Einzelnes ist das Höchste, sondern das Ganze. Kullak.

* * *

Ich habe jetzt den „Paulus" von Mendelssohn gelesen. Werk ist prächtig, mächtig gearbeitet, der Stil ist einzig, interessant. Löwe. (1837.

* * *

Mendelssohn treibt die Kunst wie ein echter Dilettant. Löwe

* * *

Vor Kurzem hörte ich wieder den „Paulus" von Mendel Es sind in dem Werke bei allem Geschick in der Arbeit aller Pracht in der Instrumentation doch gar zu viel Motiv Händel und Bach, die Chöre bewegen sich in engen Rä Man sagt, dass Menschen als Künstler zuweilen verunglü von Mendelssohn könnte man sagen: „er ist verglückt' Das macht die Journalistik, die sich auf den delphischen Dr geschwungen. Uebrigens verehre ich Mendelssohn als ein und durch geschicktes Kerlchen, welches sich aufs Han gründlich versteht; welche Gewandtheit neben seiner Ku allen praktischen Dingen! Löwe. (1841.

* * *

Es gibt geheime Seelenzustände, wo eine Andeutun Componisten durch Worte zu schnellerem Verständniss f kann. Schumann

* * *

Da Beethoven bei immer zunehmender Taubheit gar Musik mehr hören konnte, so musste dies nothwendig läh auf seine Phantasie zurückwirken. Sein stetes Streben, ori zu sein und neue Bahnen zu brechen, konnte nicht mehr früher, durch das Ohr vor Irrwegen bewahrt werden. W daher zu verwundern, dass seine Arbeiten immer barocker zusammenhängender und unverständlicher wurden? Zwar g Leute, die sich einbilden, sie zu verstehen, und in ihrer F darüber sie weit über seine früheren Meisterwerke erheben. gehöre aber nicht dazu und gestehe frei, dass ich den l Arbeiten Beethoven's nie habe Geschmack abgewinnen kö Ja, schon die vielbewunderte neunte Symphonie muss i diesen rechnen, deren drei ersten Sätze mir, trotz einzelnen Blitzen, schlechter vorkamen, als sämmtliche der acht frü

ıhonien, deren vierter Satz mir aber so monströs und ge-ıcklos und in seiner Auffassung der Schiller'schen Ode so l erscheint, dass ich immer noch nicht begreifen kann, wie ein Genius wie der Beethoven'sche niederschreiben konnte. inde darin einen neuen Beleg zu dem, was ich schon in Wien rkte, dass es Beethoven an ästhetischer Bildung und an ıheitssinn fehlte. Spohr.

* * *

Die Musik ist das Ideal selbst, die blosgelegte Seele aller te, das Geheimniss aller Form, eine Ahnung weltbauender ze und ebensosehr das verflüchtigte, weltbauende Ideal; sie ılles und Nichts, ist sinnlich und unsinnlich, eine Quelle ı und reinen Genusses, die doch Vielen völlig verschlossen ist, Alle ermüdend, wenn sie ein bescheidenes Maass der Dauer überschreitet, durch ihren inneren Mangel zum Anschluss an das Wort getrieben und dann unselbständig, in ihrer reinen Selbständigkeit aber von einem Gefühle begleitet, wie ein ungelöstes Räthsel. Vischer.

* * *

Ueber Lohengrin's Erzählung: „Mein Vater Parzival trägt seine Krone, sein Ritter ich — bin Lohengrin genannt" schreibt Liszt 1852: „Das volle Unisono des ganzen Orchesters lässt hier seine Melodie mit einer so verklärenden Macht ertönen, dass wir uns die Fanfaren der himmlischen Heerschaaren, unter denen der h. Georg und der Erzengel Michael, ihre Führer, kämpfen, nicht herrlicher vorstellen können."

Tagesgeschichte.

Musikbrief.

Dresden.

Bei dem nunmehr nöthig gewordenen Rückblick auf die Hälfte unserer musikalischen Saison ergibt sich ein keines-erfreuliches Bild: allerorten zeigte sich jene Zersplitterung Kräfte, die daraus herleitet, dass wir kein Concertinstitut be-, das grössere Aufführungen in kürzeren Zwischenräumen e Hand nehmen und unserem Musikleben einen gewissen ıkter aufprägen könnte. Unleugbar ist man in neuerer Zeit ıner erweiterten Auffassung der Musik als Culturförderniss gt. Von dem reinsinnlichen bequemen Anhören bereits ıdig gekannter Meisterwerke sieht man etwas mehr ab und ıt — bezeichnend genug Amerika voran — Werke auf und ie die allgemeinen ästhetischen Gesichtskreise erweitern und ıckt auch vor gewagteren Versuchen nicht zurück. Indess ı irgend weniger als in Dresden macht sich diese erfrischende ıung geltend. Im Herbst tritt der Vorstand der k. Capelle ımen, berath und veröffentlicht die Programme für die sechs ıhonieconcerte, und damit ist die Orchestermusik Dresdens öpft. Da Beethoven, Mozart, Haydn, Mendelssohn und nann zu öfteren Malen wiederkehren müssen und einige lmeistermusik ebenfalls zum Unumgänglichen gehört, so ist ersichtlich, wie wenig Raum für Nova bleibt — absehend wie ein neueres Werk unmittelbar zwischen Beethoven und Schumann zu stehen kommt: Zwei Symphonien und eine ture, ohne Gesang-, noch sonstige Solonummern, das ist hier Die Symphonieconcerte sind also hochconservativ, und neben ı entwickeln sich die Virtuosen und Hilfsconcerte auf ster Grundlage. Selbst die classischen Werke für Clavier-, -, Violoncellsolo und Orchester kommen beinahe nie vor: apelle leiht ihre Mitwirkung seltenst. Und so sind die amme der Solistengäste natürlich auch beschränkt genug. ı einer Stadt von 180,000 Einwohnern selbstverständlich vor-nen reichen Chorkräfte sind eben versplittert, schwer unter Hut zu bringen, und tritt der Tag einer Pensions- oder encassenaufführung plötzlich näher, so langen die Kräfte und n in den meisten Jahren just bis zur „Schöpfung". Man ıicht ermüden, eine einheitliche und tendenziös fortschritt-Concertleitung zu discutiren, und es mehren sich die Zeichen, nan auf dieses Ziel losgehen werde. Die Intendanz müsste wa 12 Concertwochen die Oper etwas beschränken, die ıncerte, nach Ablösung der dem Capellfonds zufallenden n aus den Einnahmen der Symphonieconcerte, selbst ı Hand nehmen, mit Chören und Solos ausstatten, und damit der Anfang zur Besserung gemacht! Bislang sind drei Con-vorüber, darin kam ein neues Werk vor: Rheinberger's iel zu den „Sieben Raben". Die Neuheit der Ideen dahin-lt, macht die echte Orchesterqualität der Musik einen sehr Eindruck, und hat denn auch der Wohlklang des Ganzen nanche zierliche Einzelheit angesprochen. Als Einleitung Oper kann man Ferneres erst nach Kenntnissnahme der en sagen.

on den Symphonien zu den Quartetten des Concertmeisters rbach und Genossen zu kommen, so bewegten diese sich auch auf bekanntem Boden. Den bereits stattgehabten drei Soiréen folgen demnächst noch zwei. Die Triosoiréen des Pianisten Rollfuss brachten Goldmark's schöne Violinsuite und ferner Claviervariationen von R. Volkmann über das bekannte Thema Händel's „The harmonious blacksmith". Händel selbst variirte das Lied, und zwar angenehmer als Volkmann, der die schlichte Melodie zu einer ihr selbst fremdartigen Bedeutung aufstutzte, allerdings sie mit einer Fülle geistreicher Musik umschreibend. Ein musikalisch werthvolles Concert gab am 19. M. Fürstenau, der geschätzte Soloflötist der k. Capelle und unschätzbare Archivar der k. mus. Bibliothek. Von C. M. v. Weber erschien das reizvolle Trio (componirt 1819) für Flöte, Clavier und Violoncell, in welchem sich im Scherzo einige Takte des Refrains aus Kaspar's „Freischütz"-Lied und fast schon völlig ausgebildet das Thema des Schlusschores jener Oper anticipirt vorfinden. Beethoven's Serenade Op. 25 (Flöte, Violine und Viola) und ein Flötenadagio von Mozart kamen noch vor. A. Blassmann spielte phantasievoll und feinempfunden Schubert's Clavierphantasie Op. 78, und Frl. Hänisch sang unter Anderem höchst ansprechend ein Lied „Du bist wie eine Blume" von Rubinstein. Wieniawski (der Pianist) gibt am 22., Hans von Bülow, der herzlich Willkommene, am 27. selbständige Concerte. Immer — wie bemerkt — ohne Orchester. Auch die Sängerin Auguste Götze hat Concertabsichten.

Mit unserem Wagner-Vereine geht es auch herzlich langsam vorwärts, und die öffentliche Theilnahme ist den Comitémaassnahmen weit voraus. Wie wir bei obbesagten Umständen ein Wagner's würdiges Concert inscenirен werden können, ist unsere nächste Frage. Dresden, das doch in der That die Wiege von Wagner's Ruhm darstellt, steht beschämt hinter Mannheim zurück. Man mag Wagner noch so direct als Genie und Autodidakt bezeichnen, der ja thatsächlich aus sich mit einer merkwürdigen schöpferischen Kraft die Gebilde seiner Musikphantasie schuf, so steht doch nimmer ein Sterblicher ganz ausser Connex seiner augenblicklichen Umgebung, und um so feiner und intimer die Fäden sind, mit denen das grossartige Gesammtkunstwerk des Meisters in die Lehr- und Wanderjahre des Mannes verwebt erscheinen, um so dringender fühlt man diese Beziehungen zu Zeiten einer Wagner-Bewegung, wie die jetzige, und man verhehlt sich die bittere Erkenntniss nicht, dass Dresden, das heutige Dresden, so manches Anrecht an seinen grossen ehemaligen Mitbürger nicht zu behaupten verstanden hat. Oder wäre es nicht endlich natürlich gewesen, wenn Wagner hier, an der Geburtsstätte seines „Tannhäuser" und „Lohengrin", wo die grösste Zahl der älteren königl. Capellmitglieder mit rührendster Verehrung an seine hiesige Thätigkeit zurückgedenkt, seine Musik zu höherer Schönheit erklingen liesse, als solche werktäglich hier „gemacht" wird? — Wir haben vor 14 Tagen den „Holländer" neustudirt gehört. Das Orchester und die Chöre waren auf der Höhe der Situation, theils auch die Träger der Rollen hinter den Rampen. Statt Mitterwurzer's sang Hr. Degele den Holländer, Frl. Zimmermann die Senta. Von Letzterer ist ein Eindringen in den Charakter nicht verlangbar; sie singt mit schöner und wohltemperirter Stimme. Prächtig naiv gibt Hr. Köhler den Daland. Aber die Hauptrolle fordert zu einer Bemerkung auf; Hr. Degele nimmt den Schmerz des Helden noch lediglich individuell. Nach meiner Meinung ist der „Holländer" als Typus aufzufassen, und

diese Vertiefung der poetischen Absicht erhöht ja die Bedeutung fast aller Wagner'schen Bühnencharaktere. Nach Heimath und Heil sucht die Menschheit als solche, und in dieser Symbolik muss die Idee des Spielers aufgehen, der hiernach die Gestalt so sehr einfach wie möglich, ohne störendes Zuviel durchführen möge; und wenn auch nicht im landläufigen Theatersinne, so doch im Sinne des poesiebedürftigen Publicums wird der Darsteller hiermit die höchste Wirkung erzielen. Die wunderbar schöne musikalische Romantik des Werkes wird in so excessivem Maasse von keinem Publicum so sehr wie von dem Dresdener geliebt und bewundert. — „Alceste" und „Zauberflöte" sind bislang immer wieder zurückgelegt worden. Doch stehen beide ehestens bevor. — Im Palmsonntagsconcert wird Hr. Lachner sein Requiem dirigiren, wie nunmehr beschlossen ist. Und auch in der Wahl gerade dieses Werkes sind also die oben skizzirten Prämissen des hiesigen Kunstlebens berücksichtigt worden. Ohne Zweifel wird das Werk gefallen: „es raste der See", er wollte sein „Opfer", und siehe — es kam ein Novum — aber es war nicht neu. Ludwig Hartmann.

Kürzere Berichte.

Leipzig. Der Verlauf des 12. Gewandhausconcertes ist als ein bei Weitem befriedigenderer zu bezeichnen, als der des Neujahrsabends in denselben Räumen, denn wenn sich auch mit der Wahl der leierigen Rossini'schen Cavatine „Bel raggio lusinghier" und der kürzeren Solostücke für Violine rechten lässt, so war doch gerade die Ausführung der Soli eine im Ganzen lobenswerthere, nach Seite des Instrumentalen sogar hervorragende. Beginnen wir mit dem orchestralen Theil des Concertes, so wollen wir zuerst die trefflichst gelungene Wiedergabe von R. Schumann's herrlicher D moll-Symphonie und Cherubini's „Anakreon"-Ouverture lobend erwähnen. Ausser diesen wohl accreditirten Werken bot das Orchester noch eine hochinteressante Novität, Robert Volkmann's Ouverture zu „Richard III.", eine Composition voll dramatischen, die Hauptvorgänge des dichterischen Vorwurfs prägnant musikalisch illustrirenden Lebens und von seltener Originalität der Erfindung, die uns ihren Schöpfer in wirklich jugendlicher Schaffenskraft erscheinen lässt und ihm auch bei den diesmaligen Hörern hohe Anerkennung verschaffte. — Von den Solisten ist dem Range nach zuvörderst Hr. L. Auer zu nennen. Er spielte in jeder Hinsicht wie ein vollgiltiger Meister, sein Vortrag des 9. Concertes von Spohr wenigstens half uns über manche langweilige Stelle dieses abgespielten Opus hinweg. Hingegen konnte uns alle mit der Wiedergabe kürzerer Stücke von Auer, Paganini und Bachrich geglückte Bethätigung ausgezeichnetster Virtuosität nicht mit der Wahl dieser seichten Waare versöhnen. Wir ersehen die Mission eines Künstlers vom Range des Hrn. Auer entschieden in etwas Anderem, als in dem naiven Begnügen an der Lösung rein technischer, musikalischen Werthes gänzlich baarer Aufgaben. Noch absonderlicher nimmt es sich aus, wenn minder geübte Kräfte aus dem eben gerügten Grunde rein virtuoses Material bewältigen wollen, wie dies an diesem Abend Frl. Natalie Hänisch mit der Wiedergabe oben erwähnter Arie von Rossini versuchte, denn der Gesang dieser Dame deckte nirgends die Blössen dieses tristen Tonstückes mit dem Glanz einer den technischen Schwierigkeiten desselben gewachsenen Coloraturausbildung zu. Besser gelangen ihr die später vorgetragenen Lieder: „Willst du dein Herz mir schenken", muthmaasslich von Bach, und „Im Freien" von F. Schubert, wenn der Vortrag immerhin auch noch ein Mehr von Beseeltheit und Wärme zu wünschen übrig liess. — —.

Leipzig. „Frisch gewagt ist halb gewonnen" — scheint sich Hr. Büchner zugerufen zu haben, als er das Programm seines 4. Symphonieconcertes (am 16. Jan.) aufstellte und in den orchestralen Theil desselben die „Haideschacht"-Ouverture von F. von Holstein, Gade's C moll-Symphonie und Wagner's Kaiser-Marsch — also drei, ziemlich hohe Forderungen an die Orchestertechnik stellende Werke — aufnahm. Und das Sprichwort behielt Recht: überraschend zahlreich fand sich das Publicum ein und zollte den wenn auch nicht positiv, so doch wenigstens relativ trefflichen Leistungen der Capelle warme Anerkennung. Am besten gelang die Wiedergabe der Holstein'schen Ouverture; in der Symphonie und in dem (übrigens ein viel breiteres Tempo erheischenden) Kaiser-Marsch hätten sich namentlich die Blechinstrumente einer nobleren Tongebung befleissigen müssen. Zwischen vorstehend genannten Werken trug Frl. Jenny Käubler eine Cavatine aus Rossini's „Gazza ladra" und je ein Lied von Schumann („Die Soldatenbraut") und Schubert („Ungeduld") vor. Die stimmliche Impotenz und dilettantische Vortragsweise lassen den Gesang der jungen Dame als für die Oeffentlichkeit ungeeignet erscheinen. Beiläufig sei noch bemerkt, dass wir erst nach genauer Vergleichung der resp. Vornamen erkannten, dass die diesmalige Sängerin nicht identisch sei mit der früher von uns an diesem Ort besprochenen Frl. Clara Käubler. Die Stimmen der beiden Schwester-Sängerinnen zeigen in der That eine so auffallende Aehnlichkeit, dass eine Verwechslung der beiden jungen Damen sehr leicht statthaben kann. x.

Basel, 10. Jan. Die erste Hälfte unserer Abonnementconcerte ist vorüber, und haben wir vor Allem rühmend anzuerkennen, dass die Direction bemüht war, neben Vorführung des guten Alten uns auch mit den Werken neuerer, theilweise bis jetzt hier unbekannt gebliebener Componisten bekannt zu machen. Von den in dieser Saison bis jetzt zur Aufführung gelangten Novitäten erregte besonders ein Scherzo von Goldmark und die zweite Suite (für ganzes Orchester) von Grimm (3. und 4. Satz) lebhaftes Interesse, während die Ouverture „Loch Lomond" von Thieriot nur spärlichen Beifall fand und die beiden Märsche von Joachim fast spurlos vorübergingen. Ausserdem kamen von bekannten grösseren Orchesterwerken in meist gelungener Weise zur Aufführung die Symphonien in A dur von Mendelssohn, in Es dur von Mozart und in F dur von Beethoven. Von Instrumentalisten, welche wir zu hören Gelegenheit hatten, nennen wir in erster Linie Concertmeister Walter aus München, welcher in einem Violinconcert von Viotti und in einer Polonaise von Vieuxtemps sich in jeder Beziehung als Virtuose *par excellence* erwies und allseitigen Beifall erntete; desgleichen Frl. Marie Wieck, welche das F moll-Concert von Chopin spielte. Leider wurde die Verehrung für diese Künstlerin nachher durch deren ziemlich poesielosen Vortrag des Schumann'schen „Carnaval" etwas abgekühlt. — Nicht vergessen dürfen wir unseren wackeren Violoncellisten Kahnt, welcher verdiente Anerkennung fand für die treffliche Ausführung des nicht gerade dankbaren, aber immerhin interessanten Concertes von Hiller. Ueber die Gesangsleistungen in den bisherigen Abonnementconcerten können wir weniger Günstiges berichten. Weder Frau von Leoniteff aus Mailand, noch Frl. Holmsen, noch Frl. Kaufmann (Letztere derzeit am hiesigen Theater engagirt) vermochten durch ihre Vorträge sonderliches Interesse zu erregen. Nur der Tenorist Ruff aus Mainz erfreute sich eines warmen Beifalls, der nach der Arie aus „Euryanthe" auch ein wohlverdienter war; weniger behagte uns seine etwas süssliche und an manchen Stellen ganz unmotivirte Vortragsweise von Beethoven's „Adelaide". Schade, dass bei diesem Sänger die schönen Stimmmittel nicht mit musikalischer Intelligenz Hand in Hand gehen! Manches trägt er recht hübsch vor; oft aber, indem er wohl meint, etwas ganz Besonderes in seinen Vortrag gelegt zu haben, wirkt derselbe unkünstlerisch, ja geradezu komisch. Diese Beobachtung drängte sich uns ganz besonders auf in der von ihm übernommenen Tenorpartie aus „Der Rose Pilgerfahrt" von Schumann. — Genanntes Werk kam kürzlich in dem Benefizconcert des Hrn. Capellmeister Reiter zur Aufführung; schon von früheren Jahren her durch Aufführungen des Orpheus-Vereins hier im besten Andenken stehend, fand es auch jetzt wieder ein aufmerksames und für seine vielen Schönheiten empfängliches Publicum. Frl. Reiter, deren Stimme und Vortragsart sich zwar am besten für Kirchenmusik eignet, fand sich über Erwarten gut in ihre Partie der Rose, hingegen konnte die Inhaberin der zweiten Sopranpartie, Frl. Buri, in keiner Weise genügen. Um so mehr erfreute uns die Mitwirkung von Frau Hegar-Volkart aus Zürich, welche die kleine Altpartie übernommen hatte und die Einzige unter den Solisten war, welche nicht nur musikalisch richtig, sondern auch wirklich

in Schumann'schem Geiste vortrug. Auch Hr. Engelberger war mit seiner Basspartie ganz an seinem Platze. — Chor und Orchester, gut einstudirt, lösten ihre Aufgabe mit sichtlicher Hingebung. Bezüglich des freieren Vortrags, wie ihn ein Werk wie das in Rede stehende verlangt, wäre es indessen wünschenswerth gewesen, dass der Herr Beneficiant den Taktstock an gewissen Stellen weniger metronomisch streng gehandhabt hätte. Manches, besonders in den Solos, hätte sich dadurch wirkungsvoller gestaltet. Das zahlreich besuchte Concert wurde durch die A dur-Symphonie von Beethoven in würdiger Weise eingeleitet, worauf Frl. Reiter und Hr. Ruff das bekannte Duett aus „Jessonda" in anerkennenswerther Weise vortrugen. m.

Breslau. In dem 6. u. 7. Abonnementconcert des Orchestervereins (am 2. u. 16. Jan.) wurden an Orchesterwerken vorgeführt: die Ouverturen zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck, zum „Märchen von der schönen Melusine" von Mendelssohn und zu „Leonore" (No. 3) von Beethoven, ferner die C moll-Symphonie von Beethoven und Schumann's Ouverture, Scherzo und Finale. Die Capelle hielt sich unter Hrn. B. Scholz' Leitung sehr gut und entfaltete geeigneten Orts einen wirklich schwungvollen Vortrag. Besonders hervorgehoben zu werden verdient die Sauberkeit, mit der namentlich die Streicher auch die schwierigen Partien der oben genannten Werke executirten. In dem 6. Abonnementconcert waren mit Ausnahme von Mozart's C dur-Clavierconcert (No. 1 der Härtel'schen, No. 6 der André'schen Ausgabe), welches in Hrn. B. Scholz einen tüchtigen Interpreten gefunden hatte, Solopiècen gänzlich ausgeschlossen; in dem 7. Concert hatte man ihnen dagegen mehr Raum gegönnt: Sologesang und -spiel waren vertreten. An dem Solospiel betheiligten sich die HH. Concertmeister Himmelstoss von hier und Schiever vom gräfl. Hochberg'schen Quartettverein in erfolgreicher Weise. Ein hier noch unbekanntes Concert für zwei Violinen von S. Bach und die Sinfonie concertante mit obligater Violine und Viola dienten den Herren als compositorische Unterlagen ihrer trefflichen Vorträge. Die Durchführung des vocalen Theils des Concertes hatte Frl. Louise Voss aus Berlin übernommen. Die noch sehr jugendliche Dame besitzt eine überaus wohllautende, frische Mezzosopranstimme, deren schöne Ausgeglichenheit in allen Lagen eine sehr gute Schule verräth. Eine Concertarie mit obligatem Clavier von Mozart (zum ersten Mal) und zwei Lieder von Franz und Eckert trug Frl. Voss mit so anmuthiger Leichtigkeit und steter Wahrung reinster Intonation und klarer Textaussprache vor, dass ihr freudige Anerkennung seitens des Publicums zu Theil wurde. Die Sängerin zeigte sich ihrerseits hierfür durch Zugabe eines Schubert'schen Liedes dankbar. Schliesslich gedenken wir in Kürze noch der am 11. Jan. stattgehabten 2. Kammermusiksoirée der HH. Scholz und Himmelstoss. Seb. Bach's H moll-Sonate für Clavier und Violine eröffnete das Concert, in dessen fernerem Verlauf noch Schubert's Phantasie-Sonate Op. 78, Tartini's Teufelssonate und Mozart's Es dur-Trio für Clavier, Violine und Clarinette vorgeführt wurden. Wir nahmen bereits zu wiederholten Malen Gelegenheit, dem Spiel der genannten Herren unsere Anerkennung zu zollen, und beschränken uns daher für diesmal auf die Bemerkung, dass der behufs Uebernahme der Clarinettenpartie zur Mitwirkung herangezogene Hr. Musikdirector Kuschel sich seiner Aufgabe gewachsen zeigte. Der Erfolg dieser Kammermusikaufführung war ein durchaus günstiger. l - p.

Brünn. Das bedeutendste musikalische Ereigniss im vorigen Monate war jedenfalls die mit brillantem Erfolg gekrönte Aufführung des „Fliegenden Holländers" von Richard Wagner. Frl. König (Senta) und Hr. Ulbrecht (Holländer) leisteten ihr Möglichstes. Der Chor, verstärkt durch den hiesigen Männergesangverein, sang mit lobenswerthem Eifer. Das Spinnlied für Frauenchor im zweiten Acte wirkte so wie überall auch hier zündend und wurde zur Wiederholung verlangt. Ebenso lässt sich vom Orchester nur das Beste berichten. Capellmeister Fuchs, der das Ganze leitete, wurde am Schlusse der Oper lebhaft applaudirt und gerufen; hiermit sei auch constatirt, dass das zahlreich anwesende Publicum die nöthige Empfänglichkeit für Wagner's Oper mitbrachte. — Der Musikverein bot in seinem zweiten Concert Beethoven's Pastoralsymphonie und Mendelssohn's „Walpurgisnacht". Auch der Männergesangverein veranstaltete ein Concert, in welchem Frl. Tremel aus Wien, eine sehr begabte und geschulte Altistin, sich dem hiesigen Publicum nicht nur als dramatische, sondern auch als treffliche Liedersängerin vorstellte. Sie sang neben einer Arie von Meyerbeer Lieder von Schumann, Goldmark und Rubinstein und fand rauschenden Beifall. Vom Verein wurden Chöre von Schubert, H. W. Veit, Weinwurm und Gounod mit vieler Präcision und richtiger Auffassung gesungen. — Productionen fremder Künstler fanden in dieser Saison noch keine statt. △

Danzig. Einen würdigen Abschluss der musikalischen Aufführungen des verflossenen Jahres bildete die am 30. Dec. stattgehabte zweite Symphoniesoirée. Die Ausführung des Programmes: Beethoven, Ouverture Op. 124, Haydn, Symphonie in D dur, Gade, Symphonie in C moll, war unter der bewährten Leitung des Capellmeister Hrn. Denecke eine exacte; besonders imponirend wirkte der circa 40 Mann (theils Musiker, theils Dilettanten) starke Chor der Streichinstrumentisten. Leider bringt das Publicum diesem Unternehmen so wenig Theilnahme entgegen, dass dasselbe nur mit Mühe durchzuführen ist. Das Comité würde unserer Meinung nach mehr Erfolg erzielen, wenn dasselbe, wie es an anderen Orten meistens geschieht, zu jeder Soirée eine bewährte Solokraft, sei es für Gesang- oder Instrumentalvorträge zur Mitwirkung heranziehen würde; eine solche Abwechselung wäre dem Publicum jedenfalls erwünscht. — Die beiden ersten Concerte des neuen Jahres führten uns hinsichtlich solistischer Reproduction auf den höchsten Gipfel des Genusses; und es konnte nicht anders sein, denn Joseph Joachim spielte. Wie tief er mit seinen Zaubertönen in das Innerste eines Jeden hineindringt, kann nur empfunden werden. Das Programm war so reichhaltig, (1. Concert: Beethoven, Kreutzer-Sonate, Mendelssohn, Violinconcert, Brahms-Joachim, Ungarische Tänze etc. 2. Concert: Beethoven Op. 96 und G dur-Romanze, Bruch, Violinconcert, Joachim, Romanze [aus dem Ungarischen Concert] etc.), dass Jeder etwas für seinen Geschmack fand. In Hrn. Heinr. Barth lernten wir einen Künstler kennen, der sowohl durch seine grosse technische Sicherheit, wie durch seine solide, von aller Manier freie Durchführung der verschiedensten Compositionen einen durchschlagenden Erfolg erzielte. Er glänzte besonders in Bach's Italienischem Concert und Schumann's Toccata, ebenso bewundernswerth war die gediegene Art und Weise, in der er die Begleitung der Violin- und Gesangpiècen durchführte. Das zweite Concert gewann noch mehr Interesse durch Frau Joachim's Mitwirkung. Es gewann für uns aber den Anschein, als ob nicht im Vortrage von Liedern, in der bis ins Kleinste gehenden Nuancirung engbegrenzter Formen, sondern (wie Bach's Arie aus dem Weihnachtsoratorium dies ahnen liess) in der Wiedergabe von in grossen Zügen angelegten Compositionen, wie sie uns das Oratorium bietet, der Schwerpunct ihrer Gesangskunst liege. Wir wünschen eine baldige Wiederkehr der trefflichen Gäste.

Fr.

Düsseldorf, 12. Jan. Wenn ich in meinem letzten Berichte andeutete, dass unsere dieswinterliche Concertsaison zu den schönsten Erwartungen berechtige, so hat sich dieses bis jetzt bestätigt. Die bisher stattgefundenen Abonnementconcerte des Allgemeinen Musikvereins unter Leitung des k. Musikdirectors Hrn. Tausch haben das musikalische Publicum sowohl durch die Wahl der Programme, als die Gediegenheit der Ausführung in jeder Hinsicht befriedigt. Mitwirkende fremde Kräfte bei dem 1. Concerte waren Frl. Löwe und Hr. Julius Stockhausen, letzterer vorzugsweise in dem Baritonsolo in der „Ersten Walpurgisnacht" von Mendelssohn; ferner Hr. Max Bruch, welcher die Einleitung zu seiner „Loreley" persönlich dirigirte. Für das zweite Concert war Frl. Emma Brandes aus Schwerin gewonnen, welche u. A. das G moll-Concert von Mendelssohn spielte. Im „Judas Maccabäus", vom dritten Concerte gebracht, wirkten mit: Frl. Wilh. Gips aus Dordrecht (Sopran), Frl. Adele Assmann aus Barmen (Alt), Hr. Otto Wagner aus Cöln (Maccabäus) und Hr. Bletzacher aus Hannover (Bass). Den Glanzpunct bildete jedoch das vierte Concert durch die Mitwirkung von Frau Clara Schumann (G dur-Concert von Beethoven) und Frau Amalie Joachim (Solo in der Rhapsodie für

Alt, Männerchor und Orchester von Joh. Brahms). Dass das Spiel der Frau Schumann, über welches ich mich jedes Wortes enthalten kann, denjenigen Eindruck hinterliess, dessen nur eine mit vollendetster Meisterschaft vorgeführte classische Tonschöpfung fähig ist, versteht sich von selbst, abgesehen von der Sympathie, die von Seiten des Publicums unserer Stadt, als des letzten Wirkungskreises des so früh heimgegangenen genialen Gatten unserer Künstlerin dieser noch immer entgegengetragen wird. Das Programm des 5. Concertes bot uns unter Leitung des Componisten die Symphonie in Dmoll von Albert Dietrich, ein Werk, welches sehr beifällig aufgenommen wurde und sich besonders durch einheitlichen Stil und gediegene Instrumentation auszeichnet. Die beiden ersten Sätze schienen am besten zu gefallen. Zum ersten Male kamen hier überhaupt zur Aufführung: die schon berührte Einleitung zur „Loreley", Rhapsodie von Brahms, „Faust"-Ouverture von Rich. Wagner und die auch bereits erwähnte Symphonie von Dietrich. Wenn auch diesmal über die der numerischen Stärke nicht entsprechenden Leistungen des männlichen sowohl wie des weiblichen Chors geklagt werden muss, so scheint doch gegen voriges Jahr ein erfreulicher Fortschritt eingetreten zu sein; die Leistungen des Orchesters dagegen müssen in jeder Hinsicht als zufriedenstellend und mitunter sogar musterhaft bezeichnet werden. G. G.

Frankfurt a. M. Als Debut hat Ihr neuer Berichterstatter den geehrten Lesern Ihres Blattes die erfreuliche Mittheilung zu machen, dass am 10. d. M. „Lohengrin" nach 10jähriger Ruhe wieder seinen Einzug bei uns gehalten hat. Ein Decennium mag ungefähr verflossen sein, seitdem Rich. Wagner in unserer Stadt weilte, um uns sein Meisterwerk persönlich und zu unserer ungetrübtesten Freude, natürlich auch unverkürzt, vorzuführen. Im Hinblick auf jene Mustervorstellung schien es denn auch dem Hrn. Capellmeister rathsam, so wenig als möglich zu streichen, wo er dies aber für absolut nothwendig hielt, da that der rothe Stift dem Werke sowohl als auch uns recht schlechte Dienste. So war z. B. im ersten Finale die Steigerung mit der prägnanten Modulation entfernt und ein Sprung direct auf das „Lohengrin"-Motiv in Bdur gemacht, ja man hatte sogar den Männerchor (Ddur) im zweiten Act auf die Anfangs- und Schlussphrase reducirt und durch diese und ähnliche, gewiss nie zu rechtfertigende Zustutzungen nicht eigentlich bewiesen, dass man sich bemühte, den Intentionen des Componisten gerecht zu werden. Der Chor, der die Schwierigkeiten des ersten Actes anerkennenswerth überwand, hätte die Aufbürdung von 20 weiteren Takten sicher ertragen. — Ja, wenn noch bei der ganzen Manipulation erheblich Zeit gewonnen würde! Aber bewahre; die wenigen Minuten konnten, wenn es denn einmal sein musste, bequem gespart werden, wenn Jemand den Sängern plausibel gemacht hätte, dass Recitative im „Lohengrin" anders zu singen seien, als in der Passionsmusik. Ueberhaupt muss ich Ihnen gestehen, dass der Schwanenritter höchst wahrscheinlich durchgefallen wäre, wenn das noch im Bereich der Möglichkeit läge; denn es leuchtete, wie gewöhnlich über der Aufführung einer Wagner'schen Oper, der bekannte ungünstige Stern, in Folge dessen der hehre Held an einer bedeutenden Indisposition litt, und der König, ein schon gar bejahrter Herr, mit Gott „in düsterem Schweigen rechtete". Interesse vermochten nur Elsa und Telramund, durch Frl. Deiner und Hrn. Pichler repräsentirt, zu erregen. Die Dame sang mit vieler Wärme und Hr. Pichler zeigte, dass er auf der Höhe seiner dramatischen Aufgabe stand. Des „Gottgerichteten" Gemahl versuchte es ihm gleich zu thun, allein es blieb bei dem Versuche. — Nun wie Sie wissen, haben ja nur wenige Bühnen eine besonders tüchtige Vertreterin der Ortrud aufzuweisen, warum sollte die unserige zu den wenigen gehören? Man erhofft Besseres vom neuen Opernhaus, doch bei mir reisst beinahe der dünne Geduldsfaden, ich meine, es könnte jetzt schon besser werden. Aber auch unser Orchester bewegte sich heute scheinbar in einem ganz fremden Fahrwasser. Schon die Einleitung lieferte leider einen eclatanten Beweis hierfür, anderer Unebenheiten gar nicht besonders zu gedenken. Es sollte mich freuen, über die nächste Repetition dieses Werkes anders berichten zu können. N. H.

Hamburg, 8. Jan. Im 4. Philharmonischen Concert, welches am 5. Jan. stattfand, fühlte das Comité sich veranlasst, dem Publicum die im Concertsaal neuerbaute Orgel vorzuführen, ein Werkchen von 14 oder 16 Stimmen, wohl schwerlich genügend, um die Orgel unserer Michaeliskirche, in welcher bisher die grösseren Chorwerke ihre Aufführungen erfuhren, entbehrlich zu machen. Präludium und Choral „nach" J. S. Bach, vorgetragen von Hrn. Organisten Degenhardt, diente dazu, das Orgelwerk zu introduciren. Sollte Hr. Degenhardt wirklich nicht im Stande gewesen sein, etwas Anderes dem Publicum darzubieten, als dieses *mixtum compositum* „nach" J. S. Bach. Bei den nur neun Philharmonischen Concerten, welche wir im Winter haben, hätten wir übrigens ganz gern darauf gewartet, bis die Orgel bei einer gelegentlichen Verwendung wäre vorgeführt worden. Die zweite Nummer des Programmes: „Schicksalslied" von Friedr. Hölderlin, für Chor und Orchester von Joh. Brahms, Op. 54, ist eine farbenreiche, mit der Gewandtheit des Meisters ausgeführte Composition, die aber durch die Anlehnung an dieses Hölderlin'sche Gedicht für uns ebenso Hölderlinisch-geisterhaft-schwimmend geworden ist, ein Eindruck, der selbst durch die Auffassung des dritten Verses, der dem Ganzen Bewegung gibt, nicht verwischt werden konnte. Das Ganze kann schön genannt werden, wir betrachten aber das, was der Componist dem Hölderlin'schen Gedichte hinzuthat, resp. wodurch er das Gedicht auszumalen dachte, für künstlerisch nicht nothwendig. Hierauf folgte Beethoven's Phantasie für Pianoforte mit Orchester und Chor, die Pianofortepartie wurde von Hrn. R. Kleinmichel vertreten, doch müssen wir dabei bemerken, dass dieser Herr durchaus nicht seinen guten Tag hatte. Den zweiten Theil füllte Schumann's „Manfred" mit der verbindenden Dichtung von Rich. Pohl aus. Die Ouverture und die Orchesternummern gelangen recht gut, doch müssen wir, wenn Ensemblenummern für Chor und Orchester vorgeführt werden sollen, Hrn. v. Bernuth bitten, nicht die erste Gesammtprobe auf die letzte Generalprobe zu setzen. Die Singakademie ist überhaupt nicht so tüchtig, dass ohne ordentliches Ueben ein Werk wie das von Brahms, das zum ersten Male hier aufgeführt wurde und worüber sich erst ein Urtheil bilden soll, aufgeführt werden dürfte. H—h.

Magdeburg. Das Hauptinteresse der Besucher des 5. Harmonieconcertes (am 17. Jan.) wendete sich den Violoncellvorträgen des königl. sächs. Kammervirtuosen Hrn. Friedr. Grützmacher aus Dresden zu. Mit spielender Leichtigkeit überwand der Künstler die bedeutenden technischen Schwierigkeiten, an denen das von ihm vorgeführte Taubert'sche Concert nicht eben arm ist; das später folgende, von dem Gast in Gemeinschaft mit den HH. Stahlknecht, Maurer und Arnold vorgetragene Ständchen von Lachner bot ihm Gelegenheit zu schöner Tonentfaltung in der Cantilene. Lebhafter Beifall folgte den Vorträgen. Frl. Klauwell, die Gesangssolistin des Abends, hatte einem so hochbedeutenden Künstler wie Grützmacher gegenüber schweren Stand, behauptete aber ihren Platz in der ehrenvollsten Weise; die beiden von der Dame mit glockenreiner, weicher Stimme und sinniger Vortragsweise zu Gehör gebrachten Pièçen (Arie „Frag ich mein beklommen Herz" aus Rossini's „Barbier von Sevilla" und Taubert's Concertlied „Ich muss nun einmal singen") fanden sehr günstige Aufnahme. Der orchestrale Theil des Concertes bot die Gmoll-Symphonie von Mozart, die „Tell"-Ouverture von Rossini und einen Entr'act aus Reinecke's „König Manfred", sämmtlich in wohlgelungener Ausführung. rl.

München, 8. Jan. Das letzte, am Weihnachtstage stattgehabte Abonnementconcert der Musikalischen Akademie lockte ein ganz ungewöhnlich zahlreiches Auditorium in die Räume des Odeons und bot in seinem Programme: a) Orchestereinleitung (Pastorale) der Weihnachtscantate von Bach (die, aus dem Rahmen des Ganzen gerissen, keinen Eindruck machte), b) Arie aus Cherubini's „Medea" (von Frau Vogl leidlich gesungen), c) A moll-Concert von Viotti (durch dessen brillanten Vortrag Concertmeister Walter sich zwar reichen Applaus erwarb, jedoch unseren gerechtfertigten, langjährigen Durst nach neuer Violinlitteratur nicht stillte), d) Uhland-Ständchen von Hiller (eine sinnige, anspruchslose Composition, von Frau Vogl entsprechend gesungen), e) Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, f) Suite No. 6 in C dur von Franz Lachner (unter Direction des Com-

ponisten). Bei Erscheinen des Letzteren brach im Saale donnernder Jubel los, der sich wiederholte, als Hofcapellmeister Wüllner dem Altmeister (wahrscheinlich im Namen der Orchestermitglieder) einen Lorbeerkranz überreichte. Die Suite besteht aus 1) Introduction und Fuge, 2) Andantino, 3) Gavotte (welche auf Verlangen wiederholt werden musste) und 4) Trauermusik mit eingewebtem Chorale („Ein feste Burg") und darauffolgendem Festmarsche. Mag das Urtheil über den Werth des Gesammtopus ein getheiltes sein, in Einem sind alle Ansichten einig: dass man nämlich seit langer Zeit keine so vollendete Orchesterleistung gehört, als bei Gelegenheit dieser Suite. — Das Walter-Quartett erholte sich in der letzten Soirée von seiner jüngsten Extravaganz (es hatte gewagt, eine Novität, Quartett von Raff, zu spielen), indem es bereits gehörte Werke von Haydn, Schubert und Beethoven in gewohnter „wackerer" Weise vortrug. Dem letzten Satze des Cdur-Quintettes von Beethoven wäre idealere Auffassung zu wünschen gewesen, denn das „möglichst geschwind spielen können" reicht doch nicht überall aus. — Die zweite Soirée der königl. Vocalcapelle war leider schwach besucht, obgleich sie manch Interessantes in ausgezeichneter Ausführung bot. Zu den besten Nummern zählen wir ein „Salve Regina" von Bernabei, ein Madrigal von Morley, „Jubilate Deo" von Gabrieli und Volkslieder von Julius Jos. Maier. Der Glanzpunct des Abends war Beethoven's Liederkreis „An die entfernte Geliebte", dessen Wiedergabe Hrn. Vogl in künstlerischer Vollendung gelang. — Das Hoftheater begann das neue Jahr mit der vierten Vorstellung des „Haideschacht" von F. v. Holstein, wofür das zahlreich anwesende und lebhaft applaudirende Publicum sich dankbar erwies. Das Repertoire hat durch dieses anziehende, sinnige Werk eine erfreuliche Bereicherung erhalten. Die zweite Opernvorstellung dieses Jahres war Gluck's „Armida" mit Frau Vogl in der Titelrolle. Obgleich sich alle Sänger redlich Mühe gaben, sich mit ihren Partien abzufinden, so konnte man doch zu keinem wahren Genusse kommen; es wurden eben nur die anstrengenden Noten gesungen, der Geist des Werkes jedoch blieb Sängern und Hörern fremd. Die reizende Balletmusik des 4. Actes konnte man nur mit geschlossenen Augen geniessen. Der Eindruck des ganzen Werkes war ein ermüdender und weckte uns den Wunsch, endlich einmal wieder den so lange in Aussicht gestellten, lebenswarmen „Don Juan" zu hören. M.

Zürich, 13. Jan. Wir haben in diesem Winter ein reges Musikleben hier, und eine für unsere Stadt auffallend grosse Zahl meist interessanter und gelungener Concerte steht in der Erinnerung vor uns, von welchen wir wenigstens die bedeutendsten erwähnen wollen. Beginnen wir mit den Abonnementconcerten, von denen in der Zeit vom 21. Nov. bis 9. Jan. die ersten vier stattgefunden haben. In dem ersten derselben traten als Solisten Frau Hegar-Volkart von hier (Mezzosopran) und Concertmeister Walter aus München (Violine) auf. Frau Hegar brachte zunächst die Fdur-Arie der Vitellia aus „Titus" und wusste dieselbe durch ihre edle Auffassung und durch die Sicherheit des technischen Vortrages aufs Schönste zur Geltung zu bringen. Hinsichtlich der nachher von ihr gesungenen Lieder („Suleika" und „Geheimes" von Schubert, „Widmung" von Schumann) waren wir für das erste besonders dankbar. Die Schubert'sche Composition dieses Textes ist wenig bekannt, aber, was wir mit Freude bemerkten, der Mendelssohn'schen durchaus ebenbürtig und an mehreren Stellen von überraschender Schönheit. Der Vortrag sämmtlicher Lieder war meisterhaft, wie bei Frau Hegar nicht anders zu erwarten. Hr. Walter brachte das Amoll-Concert von Viotti und die Dmoll-Sonate von Rust zu Gehör. Wir fanden in seinem Spiel alle Vorzüge, die den Virtuosen ersten Ranges kennzeichnen. Ein grosser und edler Ton, eine eminente Technik, verbunden mit der absolutesten Sicherheit des Gelingens, ein seelenvoller, stets interessanter Vortrag — es fand sich Alles vereinigt und brachte darum dem Künstler den ungetheilten, rauschenden Beifall des Publicums, in welchen die Kritik gern einstimmt. Die Orchesterstücke des Abends waren „Oberon"-Ouverture von Weber und Sinfonia eroica von Beethoven; beide wurden nach Auffassung und technischer Ausführung gleich vorzüglich wiedergegeben. — Das 2. Abonnementconcert am 5. Dec. begann mit einer Novität: der Ouverture zu „Sakuntala" von Goldmark. Schon im verflossenen Sommer hörten wir ein piquant instrumentirtes, harmonisch und rhythmisch interessantes Scherzo von demselben Componisten und sahen daher dem neuen Werke mit günstigem Vorurtheil entgegen. Leider entsprach dasselbe dem Kern der Erfindung nach nicht ganz unserer Erwartung, wenn auch das farbenreiche Colorit der höchst wirksamen und charakteristischen Instrumentation einigermaassen fesseln konnte. Die Solisten des Abends waren Hr. Augustin Ruff aus Mainz und Hr. Theodor Kirchner von hier. Ersterer sang die Arie „Sei getreu bis in den Tod" von Mendelssohn, „Busslied" von Beethoven, „Du wundersüsses Kind" von Kirchner und als Zugabe „Frühlingsnacht" von Schumann und entzückte auch diesmal die Zuhörerschaft durch den Schmelz und die Weichheit seiner schönen Tenorstimme. Hr. Kirchner spielte zuerst das Mozart'sche Dmoll-Concert, später drei Lieder ohne Worte von Mendelssohn und Präludium und Fuge in Amoll für Orgel von Bach, für Pianoforte übertragen von Liszt, Alles mit vollendeter Meisterschaft. Den Schluss des Concertes bildete Schumann's D moll-Symphonie, deren schwungvoller Vortrag dem Dirigenten und dem Orchester zu gleicher Ehre gereicht. — Das 3. Abonnementconcert (19. Dec.) brachte als Solisten Frau Seubert-Hausen aus Mannheim (Mezzosopran) und Hrn. Kahnt aus Basel (Violoncell). Die von Frau Seubert gesungene Arie: Klage der Comala aus „Ossian", componirt von V. Lachner, konnte wegen ihrer übermässigen Gedehntheit bei eintönig elegischer Färbung keinen durchgreifenden Erfolg erzielen. Denselben erreichte die Sängerin aber durch den Vortrag zweier Lieder von Brahms und Naret-Koning dann um so glänzender. Ganz ähnlich erging es Hrn. Kahnt mit dem Vortrage eines Amoll-Concertes von Hiller, bei dem weder das Publicum noch die Kritik sich erwärmen konnte, während die später von ihm gespielten Stücke, Adagio von Mozart und Rondo von Haydn, allgemeinen und verdienten Beifall hervorriefen. Die Orchesterstücke des Abends waren: „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn und Symphonie in Ddur von Svendsen. Die letztere nahm als Novität ein erhöhtes Interesse in Anspruch und wusste dasselbe in den beiden ersten Sätzen durch ihre noble und lebenswarme Individualität wach zu erhalten. Leider streift in den beiden letzten Sätzen (namentlich aber im Scherzo) die Erfindung etwas ans Triviale, als dass sie durch die oft höchst wirksamen Instrumenteffecte vollständig gehoben werden könnte. — Das 4. Abonnementconcert fand am 9. Januar statt und hatte als Solisten Frl. Ottilie Ottiker vom Hoftheater in München und Hrn. Emil Hegar (Violoncell) aus Leipzig. Frl. Ottiker sang Mendelssohn's Concertarie und drei Lieder von Mendelssohn, Hornstein und Schumann. Eine sehr schöne, jugendfrische Sopranstimme, äusserst lieblich im *pp*, immer noch wohlklingend im *forte*, deutliche Textaussprache und im Allgemeinen richtige Auffassung der vorgetragenen Compositionen waren die sehr schätzbaren Eigenschaften, durch welche die Sängerin sich den lebhaften Beifall der Zuhörer erwarb. Hr. Hegar spielte das Violoncellconcert in Hmoll von Goltermann und Gavotte und Sarabande von Bach. Sein Spiel zeichnet sich durch die nämlichen Vorzüge aus, durch welche uns das Violinspiel seines Bruders, des Hrn. Musikdirector Fr. Hegar, so oft entzückt hat: vollendete Reinheit der Intonation, edler Ton, geist- und gemüthvolle Auffassung der Compositionen. Das Goltermann'sche Concert gehört zu den bekanntesten der für dieses Instrument geschriebenen Stücke, und die hohe Meisterschaft des Hrn. Hegar im Vortrag der Cantilene brachte namentlich im zweiten Satze eine hinreissende Wirkung hervor. Das Concert wurde eröffnet durch eine Ouverture zu „Demetrius" von F. Hiller, die ebenso wenig Glück hatte, als das Violoncellconcert des nämlichen Componisten in dem vorhin besprochenen Abonnementconcert, und schloss mit Beethoven's Bdur-Symphonie, welche von dem Orchester mit schwungvoller Wärme wiedergegeben wurde. h-z.

Concertumschau.

Berlin. 1. Abonnementconcert (2. Cyklus) der Symphoniecapelle: Symphonie „Im Walde" von Raff, Ouverture zu „Idomeneus" von Mozart, Gesangvorträge des Frl. Anna Beymel,

Pianofortevorträge (Emoll-Concert von Chopin etc.) des Hrn. R. Joseffy. — Geistliches Concert des k. Domchors am 18. Jan.: Psalm 100 von S. Bach, Adagio für Violoncell und Orgel von Locatelli, Psalm 80 von Em. Naumann, Sonate für Violoncell und Orgel von Corelli, Figurirter Choral von J. Brahms, Weihnachtslied von R. Volkmann. — Musikdirector Bilse's Concerte vom 16. bis 22. Jan.: Ouverturen zu den „Nibelungen" von Dorn, zu „Hamlet" und „Ossian" von Gade, zu „Alladin" von Hornemann, zu „Sommernachtstraum" und „Hebriden" von Mendelssohn, zu „Manfred" von Schumann, zu „Jessonda" von Spohr, zu „Tannhäuser" von Wagner, zu „Oberon" und Jubelouverture von Weber; „Columbus"-Symphonie von Abert, Rakóczy-Marsch und Ungarische Rhapsodie No. 2 von Liszt, Hochzeitsmarsch von Mendelssohn, Moment musical von Schubert, „Tannhäuser"-Marsch und „Lohengrin"-Vorspiel von Wagner, Orchestervariationen von R. Wuerst etc.

Breslau. Tonkünstlerverein am 15. Jan.: Esdur-Trio von Schubert, Clavierviolinsonate in Fmoll von Locatelli, Streichquartett von Goldmark. — 3. Abonnementconcert (2. Cyklus) der Theatercapelle: Adur-Symphonie von Beethoven etc. — Symphonieconcert der Concertcapelle am 19. Jan.: Amoll-Symphonie von Mendelssohn etc. — Verein für classische Musik am: 20. Jan.: Phantasie Op. 78 und Cdur-Streichquintett von Schubert.

Chemnitz. 2. Abonnementconcert im Casino am 23. Jan.: „Prometheus"-Ouverture von Bargiel, Ddur-Symphonie von Lassen, Ouverture zu „Demetrius" von Hiller etc.

Dresden. 2. Triosoirée der HH. B. Rollfuss, F. Seelmann und J. Bürchl: Variationen für Pianoforte Op. 26 von R. Volkmann, Streichtrio von Mozart, Clavierquartett von Schumann.

Eisenach. Musikalische Soirée der HH. Winkler (Flöte), Uschmann (Oboe), Saul (Clarinette), Wissler (Horn), Inmisch (Fagott) und L. Müller (Gesang) aus Weimar am 15. Jan.: Quintette von Reicha und Beethoven (Op. 16), „Hirtengedicht" von Liszt, bearbeitet für Flöte, Oboe, Horn und Fagott von Lassen, Adagio für Flöte und Pianoforte von Spohr, Lieder von Schubert, Schumann, Lassen, Franz, Hartmann und Goltermann. — Aufführung des Musikvereins am 18. Jan.: „Requiem für Mignon" und „Neujahrslied" von Schumann, Rhapsodie aus Goethe's „Harzreise" von J. Brahms, Vocal- und Claviersoli.

Frankfurt a. M. 8. Museumsconcert: Ouverture zu „Der Beherrscher der Geister" von Weber, Clavierconcert von Gernsheim (gespielt vom Componisten), Symphonie No. 8 von Beethoven etc.

Halle a. S. 3. Concert der Vereinigten Berggesellschaft: Cdur-Symphonie von Haydn, Ouverture zum „Sommernachtstraum" von Mendelssohn, Gesangvorträge des Frl. Nat. Hänisch, Violoncellvorträge des Hrn. Leop. Grützmacher. — Am 11. Jan.: Concert im Stadtschiessgraben unter Mitwirkung des Frl. M. Klauwell aus Leipzig und des Hrn Demunck (Violoncell) aus Weimar.

Leipzig. Concert des „Arion": „Ruy-Blas"-Ouverture von Mendelssohn, „Das Thal des Espingo", Ballade für Männerchor und Orchester von J. Rheinberger, „Ostermorgen" von F. Hiller, zwei Oden des Horaz für Männerchor mit Orchester von W. Taubert, „Sturmesmythe" von F. Lachner, Männerquartette von E. Lassen, R. Schumann, R. Müller und A. Kremser, Violinvorträge des Hrn. R. Heckmann, Gesangvorträge des Frl. M. Klauwell. — 6. Concert der Euterpe: „Harold in Italien", Symphonie von H. Berlioz (Soloviola: Hr. Jul. Thümer), „Faniska"-Ouverture von Cherubini, Gesangvorträge des Frl. Cl. Schubert aus Dresden, Claviervorträge des Frl. Annette Essipoff aus St. Petersburg. — 14. Gewandhausconcert: 4. Symphonie von Beethoven, „Normannenfahrt", Ouverture, und „Morgenhymne" für Männerchor von A. Dietrich, Gesangvortrag des Frl. M. Klauwell, Claviervorträge des Hrn. O. Beringer aus London. — Am 26. Jan.: Mendelssohn-Abend des Hrn. H. von Bülow: Mendelssohn, Op. 35, No. 1; Op. 28; Op. 54; Op. 33, No. 2; Op. 7; 12 Lieder ohne Worte; Op. 35, No. 6; Op. 82; Op. 5.

Lemberg. 3. und 4. Concert des Musikvereins mit Suite für Streichorchester von J. O. Grimm, Orchesterserenade von J. Brahms, Sonata appassionata von Beethoven etc. — 5. und 6. Soirée desselben Vereins: Violinsonate Op. 30, No. 3 von Beethoven, Fdur-Claviersonate zu 4 Händen und Cdur-Quartett von Mozart, Ungarische Tänze (No. 6, 8 und 9) und Lieder von J. Brahms etc.

Magdeburg. 3. Casinoconcert: Preissymphonie von H. Ulrich, „Hebriden"-Ouverture von Mendelssohn, Ouverture zu „Tannhäuser" von Wagner, Gesangvorträge des Frl. Louise Voss aus Berlin, Harfenvorträge des Kammervirtuosen Hrn. Franz Pönitz aus Berlin. — 6. Logenhausconcert: Symphonie No. 3 von Spohr, „Freischütz"-Ouverture von Weber, Gesangvorträge der Frau Dr. Erna Werther aus Mannheim, Violoncellvorträge des Hrn. Carl Schröder aus Ballenstedt.

Mainz. 3. Symphonieconcert: 4. Symphonie von Beethoven, „Genovefa"-Ouverture von Schumann, Violinvorträge (u. A. Hmoll-Concert von J. Raff) des Hrn. A. Wilhelmj, Gesangvorträge des Hrn. Siehr aus Wiesbaden.

Soest. 3. Vereinsconcert: „Zigeunerleben" von Schumann, Claviervorträge des Hrn. G. Enzian etc.

Stuttgart. 6. Abonnementconcert im Hoftheater: Cdur-Ouverture Op. 124 von Beethoven, Ouverture „Le Carneval romain" von Berlioz, Bdur-Symphonie von Gade etc.

Worms a. Rh. 3. Kammermusikabend der HH. A. Hänlein, J. Naret-Koning, K. Kündinger und P. Hofmann aus Mannheim: Claviertrios in G dur von Beethoven und in Dmoll von Schumann, Ungarische Tänze von Brahms-Joachim, Lieder.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Der Tenorist Hr. Th. Formes hat mit der hiesigen Hofopernintendanz von Neuem einen dreijährigen Contract abgeschlossen. Der königl. würtemberg. Kammer- und Hofopernsänger Hr. Sontheim, der bisher hierorts noch nie aufgetreten ist, wird im Laufe des nächsten Sommers einige Gastrollen im Victoria-Theater geben. — **Chemnitz.** In den Opern „Rigoletto" (16. d. M.) und „Martha" (22. d. M.) setzte Frl. Paula Gayer ihr hiesiges Gastspiel fort; in der ersteren der beiden genannten Opern debutirte ausserdem noch Frl. Marie Jäger. — **Hamburg.** Am 20. d. M. gastirte im Stadttheater ein Frl. Knoche als Orsino in der „Lucrezia Borgia". — **Weimar.** Im ferneren Verlaufe ihres hiesigen Gastspiels trat Frl. Reiss am 17. d. M. als Angela im „Schwarzen Domino" und am 21. d. M. als Amine in der „Nachtwandlerin" auf. In letztgenannter Oper hatte Hr. Hacker vom Leipziger Stadttheater die Elvin-Partie übernommen. — **Wien.** Am 15. d. M. sang im Hofoperntheater Frl. Ilma von Murska die Lucia in Donizetti's gleichnamiger Oper. Mit dem 1. August wird die grossherzogl. mecklenburgische Kammersängerin Frl. Georgine Schubert ein längeres Gastspiel am hiesigen Hofoperntheater eröffnen.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 20. Jan.: „Lob und Ehre und Weisheit" von J. G. Wagner; „Gott sei uns gnädig" von M. Hauptmann.. Nicolaikirche am 21. Jan.: „Sanctus" von J. Haydn. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 21. Jan.: Psalm 23 von W. Bargiel. St. Jacobikirche am 21. Jan.: „Agnus dei" aus der 2. Messe für Männerstimmen von R. Volkmann. — **Dresden.** Kreuzkirche am 20. Jan.: „Bleibe, Herr, und sieh uns flehen", Motette von E. F. Richter; „Gott sei mir gnädig", Motette von M. Hauptmann. Frauenkirche am 21. Jan.: „Kyrie" und „Gloria" von Ig. Ritter von Seyfried. — **Magdeburg.** Domkirche am 21. Jan.: „Dem in der Finsterniss wandelnden Volke erschien ein helles Licht", Motette von Ed. Grell. — **Weimar.** Stadtkirche am 21. Jan.: Psalm 43 von Mendelssohn. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 21. Jan.: Messe in D nebst Einlagen von Gottfr. Preyer. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 21. Jan.: Messe von Drobisch mit Einlagen von Mozart und Krall. Dominicanerkirche am 21. Jan.: Missa brevis in D von L. Rotter mit Einlagen von Krall. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 14. Jan.: Messe in D von Preindl mit Einlagen von Rotter, Weiss und Mozart.

Am 21. Jan.: Messe in D nebst Einlagen von R. Führer. — Pfarrkirche zu Neulerchenfeld am 21. Jan.: Deutsche Messe von F. Schubert.

Opernübersicht.

(Vom 14. bis 20. Januar.)

Leipzig. Stadtth.: 14. Maurer und Schlosser; 17. Fliegender Holländer; 19. Entführung aus dem Serail. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 14. Jessonda; 16. Afrikanerin; 17. Troubadour; 18. Tannhäuser; 19. Schwarzer Domino; 20. Frithjof (Hopffer). Walhalla-Volksth.: 14. Figaro's Hochzeit; 18. Postillon von Lonjumeau: 20. Zauberring (Alb. Schröder). Friedrich-Wilhelmstädt. Theater: 14., 16. und 18. Zehn Mädchen und kein Mann; 15. Pariser Leben; 17. und 19. Banditen. — **Bremen.** Stadtth: 16. Regimentstochter. — **Breslau.** Lobe-Th.: 15. Rübezahl (Conradi); 18. Schöne Helena; 19. Hanni weint, Hansi lacht. — **Chemnitz.** Stadtth.: 16. Rigoletto. — **Cöln.** Thalia-Th: Rigoletto; 17. Fra Diavolo; 18. Margarethe. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 15. Templer und Jüdin; 18. Robert der Teufel. — **Elberfeld.** Stadtth.: 14. Stumme von Portici; 17. Schöne Helena. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 14. Barbier von Sevilla; 17. Lohengrin. — **Hamburg.** Stadtth.: 14. Robert der Teufel; 16. Don Juan; 16. Lohengrin; 17. und 20. Lucrezia Borgia; 18. Krondiamanten. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 14. Indra; 16. Stumme von Portici; 18. Johann von Paris. — **Magdeburg.** Stadtth.: 14. und 19. Robert der Teufel. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 14. Hans Heiling; 17. Hans Sachs (Lortzing). — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 14. Rienzi; 18. Fidelio. — **Nürnberg.** Stadtth.. 14. Margarethe; 16. Lustige Weiber von Windsor. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 16. Meistersinger; 19. Fra Diavolo. Kralovské zemské ceské divadlo: 14. Princezna Trebizondská; 15. Figarova svatba (Mozart); 17. Veselé zeny Vindsorské (Nicolai); 20. Lazebnik Sevillsky (Rossini). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 14. Othello; 17. Barbier von Sevilla. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 14. Rienzi; 17. Schwarzer Domino. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 15. Lucia von Lammermoor; 16. Romeo und Julie (Gounod); 17. und 20. Entführung aus dem Serail; 19. Tannhäuser. Carl-Th.: 19. Prinzessin von Trebisonde. Theater an der Wien: 16. Blaubart; 18. Indigo. Strampfer-Th.: 19. und 20. Ente mit drei Schnäbeln (Jonas). — **Würzburg.** 16. Afrikanerin; 18. Wilhelm Tell; 19. Die vier Haimonskinder.

Journalschau.

Caecilia (Trier) No. 1. An die Leser. — Ueber das Verhältniss des katholischen Choralgesanges zu der jüdischen Tempelmusik, sowie zu dem Tonsysteme der Griechen. — Ueber die Erscheinung der Aliquot-Töne in ihrer Bedeutung für das Verständniss des alten und neueren Tonsystems. — Für Anfänger und Dilettanten. (Elementar-Theorie der Musik.) — Zur Beilage (Facsimile des „Gloria in excelsis" aus der Missa in Duplicibus et de Sacramento).

Echo No. 3. Die neue „Grosse Oper" in Berlin. Von H. Dorn. (Abdruck aus der „Post".) — Kunstnachrichten. — Beilage: Berichte und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 3. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 4. Besprechungen (Mozart's „Don Giovanni" in B. Gugler's Ausgabe, sowie Compositionen von J. Zellner [Op. 6], H. Grädener [Op.5], J. Rufinatscha [Op. 14] und H. v. Herzogenberg [Op. 9]). — Berichte und Notizen. — Zur Biographie Beethoven's. — Kritischer Anzeiger.

Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), „Prometheus"-Ouverture. (Chemnitz, 2. Abonnementconcert im Casino.)

Berlioz (H.), „Le Carneval romain". (Stuttgart, 6. Abonnementconcert.)

Brahms (J.), Rhapsodie aus Goethe's „Harzreise". (Eisenach, Aufführung des Musikvereins.)

Brahms (J.), „Schicksalslied" für Chor und Orchester. (Hamburg, 4. Philharmonisches Concert.)

Dietrich (A.), „Normannenfahrt", Ouverture, und „Morgenhymne" für Männerchor. (Leipzig, 14. Gewandhausconcert.)

Gernsheim (F.), „Nordische Sommernacht" für Soli, Chor und Orchester. (Cöln, 6. Gürzenichconcert.)

— — Concert für Pianoforte mit Orchester. (Frankfurt a. M., 8. Museumsconcert.)

Goldmark (C.), Streichquartett in Bdur. (Breslau, Versammlung des Tonkünstlervereins.)

Hartmann (J. P. E.), David 115. Psalm, Vers 17 und 18 für Solostimmen, Chor und Orchester. (Copenhagen, 2. Abonnementconcert des Musikvereins.)

Hiller (F.), „Demetrius"-Ouverture. (Chemnitz, 2. Abonnementconcert im Casino.)

Lassen (E.), Symphonie in Ddur. (Ebendaselbst.)

Raff (J.), Concert für Violine mit Orchester. (Mainz, 3. Symphonieconcert.)

— — „Im Walde", Symphonie. (Berlin, 1. Abonnementconcert [2. Cyklus] der Symphoniecapelle.)

Taubert (W.), Concert für Violoncell mit Orchester. (Magdeburg, 5. Harmonieconcert.)

Weyermann (M.), Claviertrio. (Berlin, Soirée des Tonkünstlervereins.)

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Wir theilen heute zu dem in vor. No. angedeuteten Zweck nachstehend die Vorstandsmitglieder der bis jetzt für das grosse nationale Unternehmen R. Wagner's wirkenden Localvereine mit. Den öffentlichen Aufruf des Berliner Wagner-Vereins zeichnen die HH. Polizeipräsident v. Wurmb (Obmann), Redacteur G. Davidsohn und Capellmeister Eckert (Obmann-Stellvertreter), Maler Wilh. Scholz (Schriftführer), Banquier Paul Kuczynski (Cassirer), Fr. Due, schwed. und norweg. Gesandter, Prof. C. F. Weitzmann, Ernst Dohm, Capellmeister Radecke, Prof. Stern, F. Betz, Musikdirector Hertel, Pianist F. Bendel, A. H. Ehrig, v. Gersdorff, Neumann, königl. Bauinspector, und C. Bechstein. Der geschäftsführende Ausschuss des Dresdener Wagner-Vereins besteht aus den HH. Hofrath Dr. med. Pusinelli, Musikdirector Blassmann, Musikalienhändler Friedel, Kammermusicus Fürstenau, Kammermusicus Rühlmann, Tonkünstler Ludw. Hartmann und Prof. Ad. Stern. In Leipzig ist das betr. Comité aus den HH. E. W. Fritzsch (Obmann), Prof. Dr. O. Marbach, Prof. C. Riedel, Dr. Fr. Stade und Buchhändler Ed. Wartig zusammengesetzt. Der Vorstand des Mannheimer Wagner-Vereins zählt die HH. Emil Heckel (Obmann), Pianist A. Hänlein, Kaufmann Friedr. Koch, Musikdirector Ferd. Langer und Dr. med. Zeroni jr. zu seinen Mitgliedern. Der Ausschuss des Münchener Wagner-Vereins nennt die HH. Reinh. Schäfer (Vorstand), Lehrer Grell (Schriftführer), Banquier Gutleben (Cassirer), Prof. Cornelius, Prof. Jul. Hey, Musikdirectoren Gungl und Koch, Kaufmann Neustätter, Dr. Mühlbauer, Heinrich Porges und Gottlieb Federlein. Die Leitung des Wiener Wagner-Vereins führt ein aus den Unternehmern desselben bestehender Vorstand, dem die HH. Johann Herbeck (Obmann), Dr. Josef Standhartner (Obmann-Stellvertreter), Dr. Th. Kafka (Schriftführer), Dr. Oskar Berggrün (Cassirer), Rudolf Netcke (Controleur) und die HH. Otto Dessoff, N. Dumba, Dr. Aug. Förster, J. M. Grün, Josef Hellmesberger, Excellenz Leopold v. Hofmann, Josef Lewinsky, Rich. Lewy, D. Popper, Graf Ch. O'Sullivan, Dr. G. Schönaich, K. Weinwurm, Graf Clemens Westfalen als Mitglieder angehören. — Die Statuten dieser sechs Wagner-Vereine weichen, da sie den betreffenden Ortsverhältnissen angepasst werden mussten, unter sich in einzelnen Puncten zwar von einander ab, in der Hauptsache: der Anregung zu einer allgemeinen Theilnahme des musikalischen Publicums an den hochgehenden künstlerischen Plänen Rich. Wagner's, resp. der angestrebten Verwirklichung der letzteren, verfolgen diese Localvereine natürlich ein und dasselbe

Ziel. — Neu sich gründende Wagner-Vereine bitten wir im Interesse der Sache, ihre Statuten den Vorständen der älteren derartigen Vereine sofort zuzusenden; den Städten, welche in dieser Beziehung noch kein Lebenszeichen gegeben haben (und ihrer sind sehr viele!), in welchen aber trotzdem ein allgemeines Interesse für das in Rede stehende echt nationale Unternehmen vermuthet werden darf, wünschen wir thatkräftige Männer, die sich der baldigen Bildung neuer Vereine ernstlich annehmen möchten.

* Wie bereits eine frühere die „N. Z. f. M." betr. Bemerkung in No. 49 des vor. Jahrganges unseres Blts. die vorübergehende Ansiedelung eines Briefkastens in den Spalten erstgen. Zeitung veranlasste, aus welchem heraus man uns abzufertigen versuchte, so hat neuerdings unsere gelegentliche Notiznahme von dem von der „N. Z. f. M." unter Umgehung einer Quellenangabe beliebten Nachdruck des von R. Pohl ursprünglich für das „Mannh. Journal" geschriebenen Wagner-Concertberichtes denselben auffälligen Erfolg bei unserer Nachbarin gehabt. Der neueste Briefkasten der letzteren behauptet nun u. A., dass wir mit jenem Vorwurf „gründlich hineingefallen" wären, indem die „N. Z. f M." den fragl. Artikel in „besonderer Bearbeitung" zugeschickt erhalten habe, wie sich bei näherem Vergleiche leicht ergebe. Letzterem Vergleiche haben wir uns nun gewissenhaft unterzogen und die „besondere Bearbeitung" insofern entdeckt, als die „N. Z. f. M." einige sechszig volle Zeilen und circa 20 einzelne Worte des in Rede stehenden Berichtes ganz gestrichen, sowie ohngefähr sechs unwesentliche Wortveränderungen in demselben vorgenommen hat. Die Redaction der „N. Z. f. M." wird im eigenen Interesse gut thun, mit Ausdrücken wie „gründlich hineinfallen" in Zukunft etwas vorsichtiger zu sein.

* In Copenhagen hat sich vor Kurzem eine Gesellschaft zum Zwecke der Herausgabe neuerer und älterer dänischer Compositionen gebildet.

* Das deutsche Requiem von Joh. Brahms, „unbedingt das bedeutendste der in neuester Zeit geschaffenen musikalischen Kirchenwerke", wie das „Echo" mit anzuerkennender Wärme sagt, wird gegenwärtig vom Berliner Cäcilienverein unter Leitung des Hrn. A. Holländer einstudirt.

* In Rochester hat sich, wie die „N.-Y. M.-Z." als Curiosum mittheilt, eine Musik-Telegraphen-Compagnie gebildet, welche die Instrumentalmusik durch Anwendung von Elektricität auf musikalische Instrumente zu verbessern beabsichtigt.

* In der theologischen „Tübinger Quartalschrift" hat ein Hr. Zeller es getadelt, dass Franz Witt „den ersten gemeinschaftlichen Heilungsversuch des katholischen Schadens mit der Musik eines Protestanten gemacht", d. h. dass Fr. Witt für den Allgemeinen deutschen Cäcilienverein die Missa secunda von J. L. Hasler, einem Protestanten († 1612) odirt habe. Fr. Witt gibt nun darauf in seiner „Musica sacra" No. 2 eine ausführlichere Antwort, worin er zeigt, dass es im 16. Jahrh. keine so grosse Anomalie gewesen sei, wenn Protestanten echt katholische Messen schrieben, dass Hr. Zeller erst hätte beweisen müssen, Hasler's Messe (nicht er selbst) sei protestantisch, und dass in Z.'s Worten ein hochgradiger Fanatismus stecke, den er (Witt) von sich spucke.

* In Paris ist eine grosse Philharmonische Gesellschaft im Entstehen begriffen, deren Hauptstreben es sein wird, jungen Künstlern den Eintritt in die Oeffentlichkeit zu erleichtern. An der Spitze des Unternehmens steht Félicien David.

* Berlioz' „Requiem" gelangt Anfang Mai durch den Riedel'schen Verein in Leipzig zur Aufführung. Vorher veranstaltet derselbe Gesangverein noch zwei Concerte, deren erstes (am 1. März) Händel's „Messias" bieten wird, während im zweiten (am 24. März) eine Reihe kleinerer a capella-Chöre etc. vorgeführt werden sollen.

* Der Thoma'sche Gesangverein in Breslau bereitet eine Aufführung des sehr selten gehörten Spohr'schen Oratoriums „Des Heilands letzte Stunden" vor.

* Die Redaction der Zeitschrift für katholische Kirchenmusik „Caecilia" ist mit dem neuen Jahre von Hrn. H. Oberhoffer auf Hrn. Mich. Hermesdorff übergegangen, und hat mit diesem Wechsel zugleich auch eine Veränderung des Verlagsortes dieses Organs stattgefunden, indem dasselbe jetzt in Trier erscheint.

* Am 23. d. M. ging endlich F. v. Holstein's neue Oper, „Der Erbe von Morley", zum ersten Male auf dem Leipziger Stadttheater in Scene und hatte grossen Erfolg.

* Jonas' Operette „Die Ente mit den drei Schnäbeln" ging dieser Tage in Pest mit Beifall in Scene.

* Unsere in voriger Nummer gegebene Notiz über die neuerliche Auffindung einer Haydn'schen Opernpartitur ergänzen wir dahin, dass die Partitur der neuentdeckten, den Titel „Le parfait Intendant" führenden Oper sich im Besitz der Bildhauerin Madame Astond-Trolley in Paris befindet.

* In Zürich ist dieser Tage eine Oper, „Die Touristen" von Stauffer, Musikdirector in Constanz, zur Aufführung gelangt und — wie die „Z. Ztg." meldet — sehr günstig aufgenommen worden.

* Die erste Vorstellung von F. Ricci's neuer komischer Oper „Une fête à Venise" fand am 25. Jan. im Pariser Théâtre lyrique statt.

*. Der Violinist Hr. Rob. Heckmann in Leipzig ist von einer ernstlichen Krankheit, die ihren Anfang schon während dessen Concerttour in Oesterreich und Ungarn nahm und welche bei seiner Rückkehr nach Leipzig zum ordentlichen Ausbruch kam, glücklich genesen und bereits im neulichen Concert des Leipziger „Arion" wieder mit dem besten Erfolg als Solospieler aufgetreten.

* Petrella begibt sich demnächst von Rom nach Neapel, um im dasigen S. Carlo-Theater die Proben zu seiner neuen Oper „Manfredo", der man ein günstiges Prognostikon stellt, persönlich zu überwachen.

Auszeichnungen. Frau Jachmann-Wagner in Berlin hat gelegentlich ihres kürzlichen letzten öffentlichen Auftretens vom Kaiser von Deutschland die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten; der Grossherzog von Weimar verlieh der Künstlerin den Orden vom weissen Falken, der Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin decorirte sie mit dem Orden der wendischen Krone.

Gestorben. Der bekannte Componist Musikdirector Rudolph Tschirch ist am 16. Jan. in Berlin gestorben. — Mr. Colin, Tenorist der Pariser Grand Opéra, ist dieser Tage verschieden.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen:

B. Cossmann, Concertstück für Violoncell mit Orchester.
H. Grädener, Clavierquintett, Op. 6.
V. A. Loos, Bilder aus Schiller's „Glocke". Sonate für Pianoforte, Op. 9.
R. Metzdorff, Rêverie für Orchester, Op. 6.
A. Urspruch, Sonate für Pianoforte zu 4 Händen, Op. 1.
A. Winding, Zehn Clavierstücke in Etudenform, Op. 18.

In Sicht:

W. A. Mozart, Quintettsatz in Esdur für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell, nach einer im Archive des Mozarteums zu Salzburg befindlichen Originalskizze ausgeführt von O. Bach.

Briefkasten. *C. K. E.* Es ist hier nicht der Ort, mit Ihnen in der bew. Angelegenheit zu verhandeln. — *S. M.* in *A.* Es gibt gewisse Dinge, bei deren Betrachtung man nicht weiss, ob man sich mehr über die Unreifheit ihres Erzeugers, oder über die Unvorsichtigkeit der den Anstoss gebenden Verlagshandlung wundern soll. — *S. R.* in *G.* Unter unseren heutigen kürzeren

Mittheilungen und Notizen finden Sie die gewünschte Auskunft. — *F.* in *B.* Sie scheinen nicht zu wissen, dass eigentlich zwei Redacteure an der Spitze jener Zeitschrift stehen. Wir theilen Ihnen vielleicht einmal gelegentlich weitere Geheimnisse nach dieser Seite hin mit. — Die Besprechung des B.'schen Werkes erbitten wir uns bald.

Anzeigen.

Von Herrn **Dr. Th. Kullak**, königl. Prof. und Director der Akademie der Tonkunst in Berlin,

angelegentlichst empfohlen:

[29.] Jackson's

Finger- und Handgelenk-Gymnastik

zur Ausbildung und Stärkung der Muskeln

für musikalische Zwecke.

Das Buch erschien im Verlage von **A. H. Payne** in Leipzig, ist mit 37 Abbildungen ausgestattet und kostet

nur 15 Sgr.

Für diesen Preis kann es durch alle Buchhandlungen bezogen werden. Am schnellsten aber erhält man dieses wahrhaft wichtige Werkchen bei directer Francoeinsendung des Betrags von **15 Sgr.** in **Geld** oder **Briefmarken** an die Verlagshandlung von **A. H. Payne** in Leipzig, welche die Zusendung dann sofort franco per Post unter Kreuzband besorgt.

Verlag von H. POHLE, Hamburg.

[30.] Nova 1. 1872.

Dietrich, Alb., Op. 24. **Morgenhymne** aus dem Schauspiel „Elektra" von H. Allmers. Concertstück für Männerchor und Orchester. Partitur . . 1 10
Stimmen 2 15
Clavierauszug . . . . . — 25

Händel's, G. F., Clavierwerke mit Fingersatz und Vortragszeichen zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik zu Leipzig versehen von **Carl Reinecke.**
Ausgabe in 27 Heften.

Sammlung I.

Heft 1, enth. Suite I: Prélude, Allemande, Courante, Gigue . . . . . — 14
„ 2, „ „ II: Adagio, Allegro, Adagio, Allegro — 12
„ 3, „ „ III: Prélude, Allegro, Allemande, Courante, Air con Variazioni, Presto . . . . . — 20
„ 4, „ „ IV: Allegro, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue . . . — 14
„ 5, „ „ V: Prélude, Allemande, Courante, Air con Variazioni (Grobschmied) — 14
„ 6, „ „ VI: Prélude, Largo, Allegro, Gigue — 12
„ 7, „ „ VII: Ouverture, Andante, Allegro, Sarabande, Gigue, Passacaille — 16
„ 8, „ „ VIII: Prélude, Allegro, Allemande, Courante, Gigue . . . — 14

Sammlung II.

„ 9, „ No. 1: Prélude, Aria con Variazioni, Menuetto . . . . . — 12
„ 10, „ „ 2: Chaconne . . . . . — 12
„ 11, „ „ 3: Allemande, Allegro, Air, Gigue, Menuetto con Variazioni — 12
„ 12, „ „ 4: Allemande, Courante, Sarabande con Variazioni, Gigue . . . — 10
„ 13, „ „ 5: Allemande, Sarabande, Gigue — 10
„ 14, „ „ 6: Allemande, Courante, Gigue — 16
„ 15, „ „ 7: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue . . . . . — 10
„ 16, „ „ 8: Allemande, Allegro, Courante, Aria, Menuetto, Gavotte, Gigue — 18
„ 17, „ „ 9: Chaconne . . . . . — 20

Kiel, Friedr., Op. 61. **Vier Märsche** für grosses Orchester. Partitur . . . . 2 —
Stimmen . . . . . 4 —
Clavierauszug (vierhändig) . . 1 20

[31.] **Wichtig für Organisten.**

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig erschien soeben und ist durch jede Musikalien- oder Buchhandlung zu beziehen:

Handbuch für Organisten.

Sammlung von Orgelstücken in allen Tonarten
zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste, insbesondere auch zur Benutzung in Schullehrer-Seminarien und Präparanden-Anstalten, herausgegeben von

Bernhard Kothe.

Geheftet Preis à $1^1/_3$ Thlr.

„Alte bewährte Meister und jüngere Componisten von gutem Klange haben den Stoff zu dieser herrlichen Sammlung geboten. Die zahlreichen Nummern des Herausgebers gereichen ihm noch zu besonderer Zierde." (Schlesische Volkszeitung.)

Verlag von Rob. Forberg in Leipzig.

[32.] # Novasendung No. 1, 1872.

Anderss, A., Op. 30. Impromptu pour Piano — 17½
—— Op. 34. Premièr Caprice pour Piano — 22½
Becker, V. E., Op. 66. Sieben Lieder. Dichtungen von Dr. Julius Altmann für Sopran, Alt, Tenor und Bass.
No. 1. Morgenlied. Partitur u. Stimmen — 10
„ 2. Die schöne Welt. Part. u. Stimmen — 7½
„ 3. Perle des Jahres. „ „ „ — 10
„ 4. Frühlingswalten. „ „ „ — 7½
„ 5. Frühlingshoffnung „ „ „ — 7½
„ 6. Lenznacht „ „ „ — 7½
„ 7. Der Frühling ist gekommen „ — 7½
Chwatal, F. X., Die Capelle. (Droben steht die Capelle.) Transscription für Pfte. . . — 7½
Conradi, A., Das hab ich raus! Couplet aus der Posse: „Der Strike der Handwerker" von Eduard Linderer, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. . . . . — 5
Giese, Th., Op. 160. Jugend-Erinnerungen. Acht leichte Tonstücke für Pianoforte.
No. 1. Der erste Frühling . . . . — 7½
„ 2. Kreislaufen . . . . . — 5
„ 3. Frohsinn . . . . . — 7½
„ 4. Sehnsucht . . . . . — 5
„ 5. Tarantelle . . . . . — 7½
„ 6. Marsch . . . . . — 7½
„ 7. Weihnachtsfreude . . . . — 7½
„ 8. Walzer . . . . . — 7½
Harmston, J. W., Op. 176. Le Talismann. Morceau pour Piano . . . . . — 15
—— Op. 179. Eine Novelle. Tonstück für Pianoforte . . . . . — 15
—— Op. 180. Rhapsodie. Morceau de Salon — 17½
Hauschild, Carl, Op. 24. Auf! nach der Heimath! Marsch für Pianoforte . . . . — 5
—— Hoch König Johann! Frohsinn. Defilirmarsch des königl. sächs. 8. Infanterie-Regiments No. 107 für Pfte. Zweite Auflage — 5
—— Zwei Märsche für ein oder zwei Zithern arrangirt von **F. Gutmann.**
No. 1. Hoch König Johann! Frohsinn. Defilirmarsch des königl. sächs. 8. Infanterie-Regiments No. 107 . . . . . — 5
No. 2. Op. 24. Auf! nach der Heimath! — 5
Köhler, Louis, Uebungen und Scalen für den Clavierunterricht . . . . . — 12½
Krug, D., Rosenknospen. Leichte Tonstücke über beliebte Themas ohne Octavenspannungen und mit Fingersatzbezeichnung für Pianoforte.
No. 81. Volkslied: Loreley . . . . — 10
„ 82. Schubert, Ave Maria . . . — 10
„ 83. Kücken, Mädchen von Juda . — 10
„ 84. Löwe, Heinrich der Vogler . — 10
Krug, D., Op. 259. Opern-Perlen. Kleine leichte Phantasien über beliebte Opernmotive für den Unterricht und mit Fingersatzbezeichnung für Pianoforte.
No. 17. Beethoven, Fidelio . . . . — 10
„ 18. Bellini, Norma . . . . . — 10
—— Op. 279. Kriegers Heimathsgruss. Gedicht von Ludwig Sommer (Sedan 1871) für vierstimmigen Männergesang. Partitur und Stimmen . . . . . — 7½
Nessler, V. E., Op. 52. Vier Gesänge. Gedichte von Hermann Lingg, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
No. 1. Aus Nacht . . . . . — 5
„ 2. Schönster Lohn . . . . . — 5
„ 3. Dir . . . . . — 5
„ 4. Liebeswünsche . . . . . — 5
Neumann, C., Der Leipziger Couplet-Sänger. Sammlung auserlesener Lieder, Couplets, komischer Scenen etc. für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
No. 18. Das Gleichgewicht. Soloscene. Text von Eduard Linderer . . . . . — 10
No. 19. Das muss ein eigner Zauber sein. Text von demselben . . . . . — 5
Roberti, S. H., Soirées musicales. Duos faciles pour Violon et Piano.
No. 17. **Krug, D.**, Op. 279. Kriegers Heimathsgruss . . . . . — 10

Im Verlage von A. H. PAYNE in Leipzig ist erschienen:

Die Geschichte des Claviers

[33c.] **vom Ursprung**
bis zu den modernsten Formen dieses Instruments.
Von
Dr. Oscar Paul.
Mit circa 50 in den Text gedruckten Illustrationen.
Preis 2 Thlr. 15 Sgr.
Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes, auch von A. H. PAYNE in Leipzig direct gegen Einsendung des Betrags in Geld oder Briefmarken, worauf die Zusendung sofort per Postpacket franco erfolgt.
Adressen beliebe man recht deutlich aufzugeben.

[34.] **Aug. Thümmler in Leipzig**
macht die Herren Musikdirectoren auf den **eben erschienenen ersten Anhang** zum Hauptcatalog **seiner** reichhaltigen **Musikalien-Leihanstalt für arrangirte Orchester-Musik** aufmerksam und versendet denselben auf frankirte Bestellung gratis.

[35.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von **Musikalien, musikalischen Schriften etc.** bestens empfohlen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 2. Februar 1872.

...sämtliche Buch-, Kunst- ...usikalienhandlungen, ...postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ
für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 6.

Achtzehn Takte aus Richard Wagner's „Meistersinger von Nürnberg". Von E. v. Hagen. — Kritik: Clavierquartett von Jos. Rheinberger. — Tagesgeschichte: Berichte. — Concertumschau. — Engagements und Gastspiele. — Kirchenmusik. — Opernübersicht. — Aufgeführte Novitäten. — Journalschau. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Kritischer Anhang: Compositionen von W. Speidel, W. G. Cusins und Carl Gerber, sowie Liederkranz, eine Sammlung von Chören und Quintetten für Männergesangvereine. — Briefkasten. — Anzeigen.

ehn Takte aus Richard Wagner's „Meistersinger von Nürnberg".

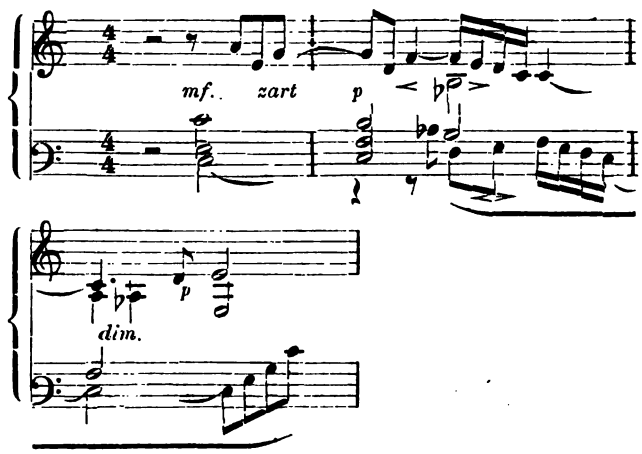
Von **E. v. Hagen.**

er Choral, mit welchem, noch ehe der letzte l des Vorspiels ausgeklungen, Gesang und Orgel te Scene der „Meistersinger" beginnen, ist von usen unterbrochen, die vom Orchester mit Zwischen- ausgefüllt werden. Bei der hohen Bedeutsam- eser Interludien für den musikalischen Organis- s Kunstwerkes halte ich eine Besprechung der- um so mehr für gerechtfertigt, je weniger Be- g dieselben bei dem Publicum, wie bei der Kritik ; gefunden haben. —

egenstand der musikalischen Illustration während usen im Choral sind die — Kenntniss der Si- setze ich voraus — in Walther und Eva leben fühle, wie sie sich in dem Geberden- und Mienen- Beider äussern. Wie in diesen Gefühlen Walther's va's gleichsam das *punctum saliens* ihres Liebes- liegt, so enthalten, wie wir sehen werden, die Gefühle vertiefenden musikalischen Motive den zu allen den Compositionen des Kunstwerkes, sich auf Stimmungen, Situationen etc. der den gründen. Ehe ich die Zwischenspiele einzeln he, sei bemerkt, dass, da die erste, dritte, vierte nfte Pause des Chorals je zwei Takte umfasst, drei Takte enthaltenden zweiten Pause das Tempo rascher genommen werden muss; diese hier sehr iegende Forderung einer Beschleunigung des Zeit- s hat Wagner selbst überdies durch die der 1 Pause beigefügte Bezeichnung „belebend" an- t.

Erstes Zwischenspiel des Orchesters.

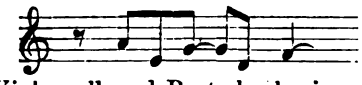
„Walther drückt durch Geberde eine schmachtende Frage an Eva aus."



Violoncell und Bratsche bringen eine Phrase aus dem Minne-(Preis-)Liede Walther's; s. das Minnelied III. Aufz., 2. Scene. Clv. S. 264—270 (Partitur 355—364); ferner die Wiederholung des Minneliedes bei Anwesenheit Eva's III. 4. 300*); ferner das Preislied III. 5. 378—381. Ausser an diesen Hauptstellen findet sich die Phrase noch: Vorspiel, S. 2, (Takt 27); I. 2. 45; I. 3. 82 (Einleitung zum ersten Probeliede); III. 1. 252; III. 5. 375 u. a. m. Diese Anführungen werden genügen, um die Wichtigkeit, welche diese Phrase für den organischen Bau des Musikdramas hat, in das rechte Licht

*) Die Zahlen beziehen sich, wenn nicht ein „P." dabeisteht, auf die Seiten im Clavierauszuge mit Text.

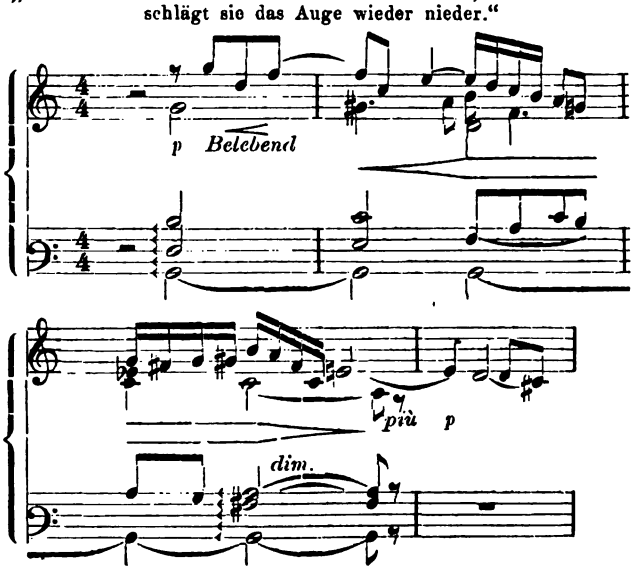
zu stellen. Hier im ersten Zwischenspiel deutet sie uns nur leise das Gefühl an, welches Walther beim Anblick Eva's überkommt und das dann im Verlauf der Handlung immer mehr anschwillt und in dem Minne- und Preisliede sich am mächtigsten entfaltet. Die durch dieselben sechs Noten:



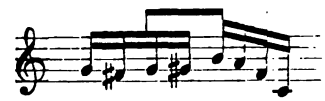
mit denen Violoncell und Bratsche beginnen, erfolgende Beendigung der ersten Scene (s. Clvaz. S. 31) lässt eine symmetrische Anlage der Scene erkennen, welche weiter zu begründen hier nicht der Ort ist. Für Diejenigen aber, welche dieses Entsprechen von Anfang und Schluss einer Scene, resp. eines Actes für zufällig halten, seien folgende analoge Fälle aus Wagner's Musikdramen angeführt: „Tannhäuser" II. 2. S. 86 und 98; „Lohengrin" II., S. 72 u. 169; I. 3. S. 36 u. 71; III. 2. S. 180 u. 197; „Tristan und Isolde" I. 1. S. 7 u. 2. S. 13; Einleitung S. 1 u. I. 5. S. 79; III. 3. S. 250; „Meistersinger" I. 2. S. 32 u. 51; II. 2. S. 136 u. 142; „Rheingold", 1. Scene, S. 1 u. 51; „Walküre" I. 2. S. 17 u. 33; II. 2. S. 99 u. 126; II. 4. S. 140 u. 158; „Siegfried" I. 1. S. 2 u. 41; II. 1. S. 119 u. 140. — Die am Schluss der ersten Scene (vom F-Horn gebrachte und insofern gegen den Anfang auch contrastirende) Wiederholung jener sechs Noten ist also keineswegs eine zufällige. Wie diese Noten bei dem ersten Sich-Sehen Walther's und Eva's ertönen, so begleiten sie am Schlusse der Scene den letzten Blick, den der Ritter auf die mit Magdalene fortgehende Goldschmiedstochter wirft. — Die sich an die Phrase aus dem Minneliede anschliessenden Sechszehntelläufe finden sich in ähnlicher Weise S. 17, 18, 27 und weiter ausgebildet S. 28.

Zweites Zwischenspiel.

„Eva's Blick und Geberde sucht zu antworten; doch beschämt schlägt sie das Auge wieder nieder."

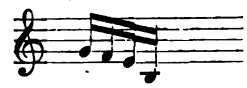


Die zweite Pause im Choral wird von der Clarinette unter Begleitung der zweiten, der I und des ersten Fagotts mit einer Wiederholu Phrase aus dem Minneliede ausgefüllt. Wie V zur Charakteristik seiner Frauengestalten überhau Vorliebe die Holzblasinstrumente verwendet, so dieselben auch hier im zweiten (wie im vierte fünften) Zwischenspiele als Begleitung des Miene Geberdenspiels Eva's gewählt. Hierauf gründe dieser Wechsel in der Orchestration. Die Rep des Motivs aus dem ersten Zwischenspiel geht wenn man die „schmachtende Frage" Walther Bitte um eine Unterredung deutet, mehr auf eine Eva's Mienenspiel ausgedrückte Zurückgabe der den Frage, als auf eine völlige Gewährung ode weisung der Bitte. Die Erhöhung um eine S macht die Phrase gefälliger und anmuthiger und für die Charakteristik des Mienenspiels der Ju geeigneter. Die geringere Intensität (im ersten ludium *mf.*, hier *p*) und die hier durch die zehntelfiguren bewirkte Verschleierung des Motiv sprechen der Schüchternheit und Verwirrung Ev Im dritten Takte findet sich eine flüchtige Ande eines Theiles des Eva-Motivs

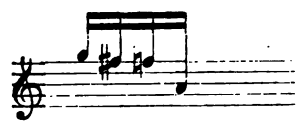


der ganz klar erst im vierten Zwischenspiel h tritt; der während des letzteren erfolgende seele Aufblick Eva's zu Walther findet damit, wie er psy gisch gerechtfertigt ist, eine Art von musika Vorbereitung. Die Sechszehntelfigur

wiederholt sich S. 16, Takt 3:



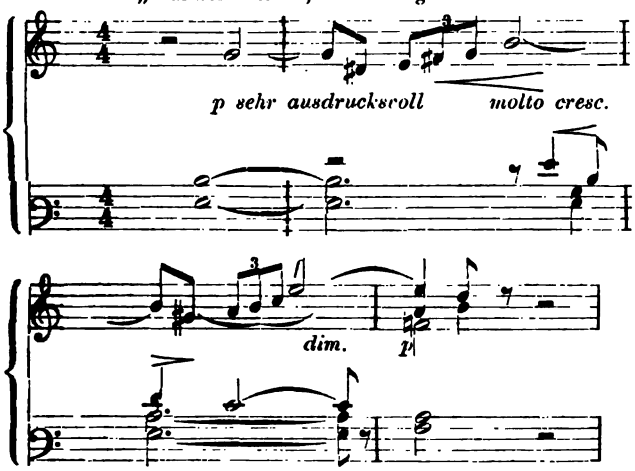
der von Wagner mit der Bezeichnung: „Walthe zückt, höchste Betheuerungen" versehen ist. Die welche dieses in Folge des (im vierten Zwischen „seelenvollen Aufblicks" Eva's entstandene „Ent sein" Walther's begleitet, zeigt an, dass der Rit nicht vergessen hat, wie Eva (während des z Zwischenspiels) „beschämt die Augen nieders Dass diese Sechszehntelfigur das „Niederschlage Augen" bezeichnet, beweist der zweite Takt des f Zwischenspiels, welcher (die Sechszehntelfigur



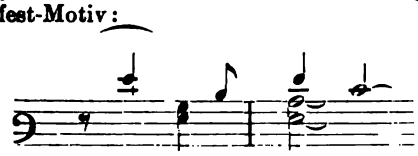
enthaltend) mit der Anordnung Wagner's: „Ev schämt die Augen senkend" überschrieben ist.

Drittes Zwischenspiel.

„Walther zärtlich, dann dringender."



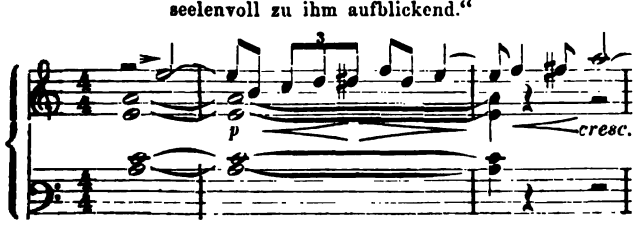
Da hier Walther's Mienen- und Geberdenspiel musikalisch illustrirt werden soll, so wird diese dritte Pause im Choral, entsprechend der ersten, von einem Streichinstrumente ausgefüllt. Die Bratsche bringt eine Phrase aus dem zweiten Probeliede Walther's (I. 3. S. 94 u. ff.). Um zu begreifen, wie diese kleine Phrase in den Organismus des Kunstwerkes eingreift, sehe man I. 3. S. 103, 104, 117—120, 128. II. 3. 143—146, 170 etc. Mit dieser Phrase aus dem zweiten Probeliede zugleich vernehmen wir einen Anklang an das Johannisfest-Motiv:

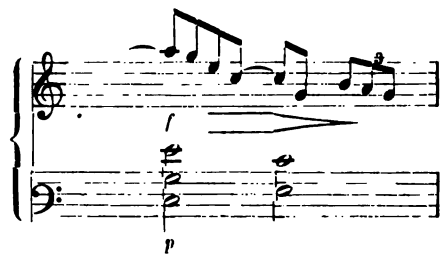


und hören damit zum ersten Mal das Thema, das der Anrede Pogner's an die Meister im ersten Acte, der Introduction zum zweiten Acte, sowie dem Schluss der ersten Scene des dritten Actes zu Grunde liegt und uns ausserdem noch an vielen Stellen des Werkes begegnet. Hier deutet das Anklingen des Johannisfest-Motivs auf die (wenn auch vielleicht unbewusste) Vorstellung hin, die Walther von dem am anderen Tage stattfindenden Johannisfeste hat.

Viertes Zwischenspiel.

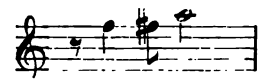
„Eva, Walthern schüchtern abweisend, aber schnell wieder seelenvoll zu ihm aufblickend."





Die Oboe wiederholt die im dritten Interludium von der Bratsche gebrachte Phrase aus dem zweiten Probeliede. Die Wiederholung an sich deutet sinnvoll die schüchterne Abweisung Walther's von Seiten Eva's an. Die Tonlage ist um eine Sexte erhöht, also nicht ganz um soviel, wie die Phrase aus dem Minneliede bei der Repetition im zweiten Zwischenspiele. Diese geringere Erhöhung der Phrase im dritten und vierten Zwischenspiel im Vergleich mit der Erhöhung der Phrase im ersten und zweiten Zwischenspiel kann insofern als beabsichtigt bezeichnet werden, als damit wahrscheinlich die inzwischen erfolgte grössere Annäherung der Liebenden angedeutet werden soll.

Mittelst einer kleinen Abänderung am Schluss der Phrase wird die Einmündung in das Eva-Motiv vorbereitet:



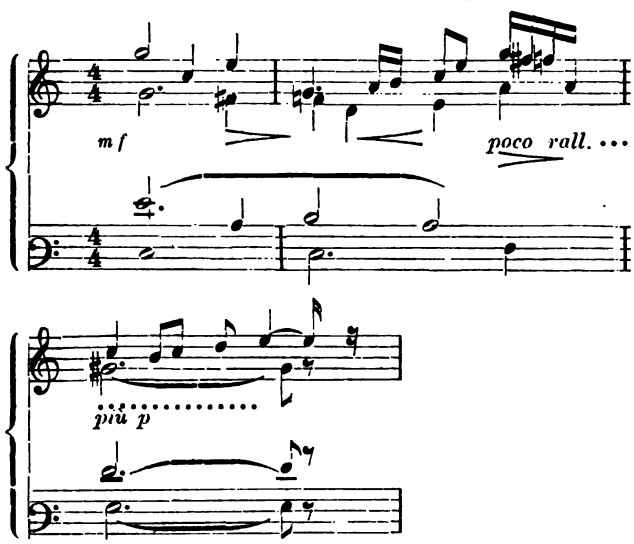
Hier begleitet es den seelenvollen Aufblick Eva's zu Walther und bezeichnet gleichsam das Erwachen der Liebe zu dem Ritter. In seinem Keime sahen wir diesen Theil des Eva-Motives schon im zweiten Zwischenspiel. Ausserdem findet sich dieses zwar nur aus drei Noten bestehende, aber bedeutungsvolle Motiv: I. 2. S. 139 (combinirt mit einer Phrase aus dem Minneliede), S. 141, 142; II. 4. S. 149, 150, 152, 157, 158 (in Verbindung mit dem Beckmesser-Motiv), 160, 162; II. 5. S. 164 (als Eva Walther die Gasse hinaufkommen sieht), 165, 166; II. 1. S. 237 (kurz nach Aufgehen des Vorhangs und vor Eintritt des David-Motivs), S. 241, 242 (verschmolzen mit dem David-Motiv), S. 244, 252 (in Combination mit dem Johannisfest-Motiv); III. 2. S. 259, 266, 272; III. 4. S. 305, 306; III. 5. S. 374.

Anklänge an dieses Eva-Motiv kommen naturgemäss in den beiden Probeliedern im ersten Acte, wie auch im Preisliede des dritten Actes vor; ausserdem finden sich Allusionen an anderen Orten, z. B. in einer von Violinen und Bratschen gebrachten chromatischen Tonfolge im II. Aufz. 4. S. 155 (P. S. 208 ff.).

Diese soeben nachgewiesenen verschiedenartigsten Entwickelungen und Entfaltungen des Eva-Motivs haben also ihren Keim im vierten Zwischenspiele. Wegen der hohen Wichtigkeit des Motivs finden wir auch im Vorspiel eine Andeutung desselben, s. Takt 33 u. 34 des Vorspiels.

Fünftes Zwischenspiel.

„Eva, selig lächelnd, dann beschämt die Augen senkend."



Bei dem „seligen Lächeln" Eva's ertönt zum ersten Mal*) (Oboe mit Horn- und Fagottbegleitung) der Anfang des Abgesanges aus dem Preisliede. Ist es doch in der That das anmuthige Lächeln der Jungfrau mit, das Walther zu seinem Preisliede begeistert; vgl. II. 5. S. 171, 172; III. 1. S. 232 in schöner Combination mit der im ersten und zweiten Zwischenspiele vorgekommenen Phrase aus dem Minneliede und mit dem Johannisfest-Motive; III. 2. S. 267 (Abgesang des Minneliedes); S. 269, 270; S. 271 in Verbindung mit dem Ritter-(Stolzing-)Motive; S. 272, 273 in Gemeinschaft mit dem Johannisfest-Motive; III. 3. S. 283 (als Sachs nach dem von Beckmesser weggenommenen Gedichte Walther's sucht); S. 294 in derselben Combination wie S. 232 (III. 1.); III. 3. S. 301, 302, 318, 319, (Schluss des Quintetts); III. 5. S. 371; S. 381, 382, 385, 387, 388; S. 393 im Verein mit dem Meistersinger-Motiv; in diesem Zusammenklange die Erfordernisse des wahrhaft künstlerischen Schaffens andeutend: freie schöpferische | Phantasie (Gesang Walther's) auf der Basis echten technischen Könnens (Formalismus des Meistersingerthums); S. 396 (wie im Vorspiel S. 9) mit beiden Meistersinger-Motiven combinirt; auch I. 1. S. 30, 31 begegnet uns dieses wichtige Motiv.

Als Eva dann „beschämt die Augen senkt", ertönt im letzten Viertel des zweiten Taktes die Sechszehntelfigur, die, wie schon bemerkt, den Sechszehntelfiguren im dritten Takte des zweiten Zwischenspiels und im 29. Takte der ersten Scene entspricht. Diese Sechszehntelfigur ist in sinniger Weise in das Minne- und Preislied eingewoben. Wie wir schon aus Takt 29 entnehmen konnten, hat sich der Ritter dieses „Augenniederschlagen" tief eingeprägt. Die Einwebung der Sechszehntelfigur in das Preislied lässt uns wissen, dass dieses „Augensenken" dem Ritter bei der Abfassung des Liedes vor der Seele stand. Wie so die unscheinbarste gewöhnlichste Figur Bedeutung gewinnt und im Organismus des Kunstwerkes als kleines Glied fungirt, zeigt der Umstand, dass Walther auf der Melodie dieser Figur I. 1. S. 30, Takt 6 die Worte: „euch zu gewinnen" singt.

Zum Schluss sei noch aufmerksam gemacht auf die feine, charakteristische Weise, mit der das Orchester während des auf das fünfte Zwischenspiel folgenden letzten Choralverses das Gebaren Walther's begleitet. Ferner verdient Beachtung das Pausiren der Orchesterbegleitung, welches hier (Takt 36, 44 und 45 des Chorals) in Bezug auf die Verminderung, bez. Unterlassung des Mienenspiels der Liebenden beim Schluss des Gottesdienstes höchst bezeichnend ist.

Sehr treffend wird bezüglich dieser Zwischenspiele in einem Werke über die „Meistersinger"*) gesagt: „Gleich an der Schwelle empfängt uns die reiche Motivenwelt — das Herzens- und Geisteswalten — der Tondichtung, in die wir nun immer weiter und tiefer eintreten. Sie umfängt und erwärmt uns immer mehr, sie zieht uns in ihre Kreise und verlässt uns nicht; sie erschliesst uns .... den Menschen, das Leben seines inneren Reiches, in das wir erst ahnungsvoll eintreten, an dem wir dann mit wachsendem, klarem Bewusstsein auf das Innigste theilnehmen, sodass es das unsere wird. Die wunderbar schöne Plastik des Wagner'schen Werkes liegt voraus eben in dem Aufbau und Ausbau der Motivenwelt."

Diesen Worten sei nur noch hinzugefügt, dass man diese musikalische Wiedergabe eines seelischen Zwiegespräches zweier Liebenden, wie sie in den besprochenen 18 Takten enthalten ist, wohl ohne Uebertreibung als in der musikalischen Litteratur einzig dastehend bezeichnen kann.

*) Von einigen Stellen im Vorspiel, wie S. 5, 6, 9 abgesehen.

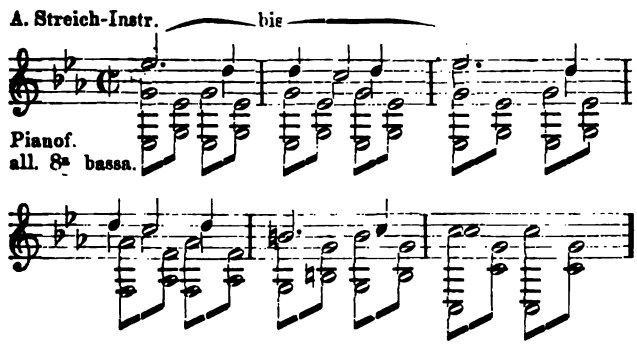
*) Franz Müller, „Die Meistersinger von Nürnberg", S. 337, 338. (München, Kaiser 1869.)

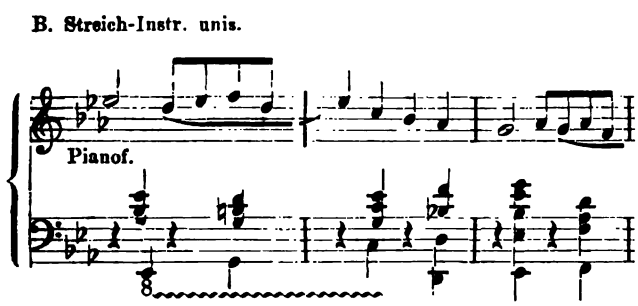
Kritik.

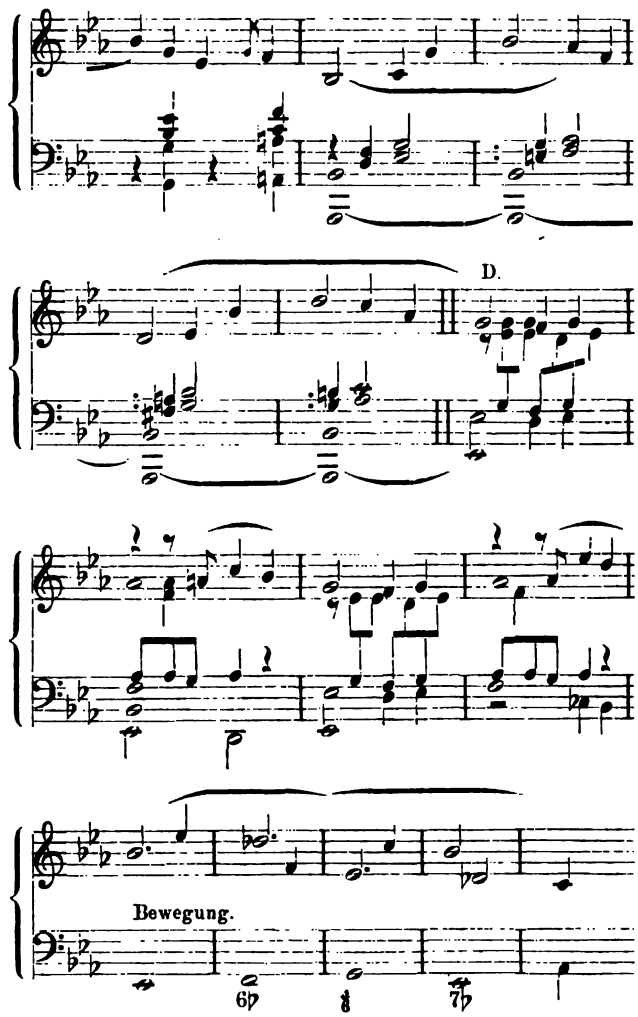
J. Rheinberger. Quartett (Es dur) für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell, Op. 38. Leipzig, Fritzsch.

Dieses Werk zeichnet sich vor vielen anderen Werken des Componisten sowohl, als auch vor so manchen anderen neueren Erscheinungen dieser Gattung durch die Leichtigkeit, durch eine mühelos sich darbietende Fülle in der Erfindung aus, welche in keinem Augenblicke um den Stoff verlegen ist, und durch eine anregende Frische, eine sympathisch anmuthende Lebhaftigkeit in dem musikalischen Fortgange, welcher nie

ins Stocken und Zögern geräth. Die Musik ist empfunden, nicht erdacht, und darum erweckt sie Interesse. Die Themen sind mit geringer Ausnahme bestimmt in der melodischen Zeichnung, scharf ausgeprägt in ihrem charakteristischen Gehalte, darum fallen sie ins Ohr und ins Gedächtniss; die innere Fülle, die Inhaltlichkeit des musikalischen Gedankenmaterials ist es, welche dem Werke seinen besonderen Werth verleiht, demnächst das flotte, frische Wesen, das den Tonfluss vorwärtstreibt. Indessen müssen wir doch eine kleine Einschränkung bei dem ersten Satze geltend machen. Trotz allem frischen Zuge, der auch diesen Satz kennzeichnet und seinen Eindruck auf den Hörer nicht verfehlt, vermissen wir die organische Entwickelung aus der einen fortwirkenden Fundamentalidee heraus. Der Componist überlässt sich hier zu sehr dem schaffenden Erfindungstriebe, der ihm in leichter, ergibiger Beweglichkeit die musikalischen Gedanken der Reihe nach in die Feder dictirt, ohne sich viel durch das Bedenken einschränken zu lassen, ob bei einer solchen mühelosen, aber auch leicht geschürzten Verbindung und Aneinanderreihung der Gedanken und Motive auch die Idee der organischen Entwickelung zu ihrem Rechte komme. Gleich zu Anfang des Allegro non troppo, Es dur, ¢, haben wir da eine innerlich unvermittelte Folge von drei, eigentlich vier im Charakter durchaus verschiedenen Themen, deren keines sich als das eigentliche Grundthema erweist. Wir setzen dieselben hierher, um dem Leser zugleich eine Idee von dem Geiste zu geben, der dem ganzen Werke eingehaucht ist:







Das klingt Alles hübsch und geht lebhaft und anregend vorwärts, aber man findet darin nicht den reinen Zusammenhang einer leitenden Idee, aus welcher die einzelnen Themen, wie die auseinanderfahrenden Strahlen aus ihrem Brennpuncte heraustreten, in ihm sich wieder einen. Dieses disparate Wesen macht sich auch theilweise im Durchführungssatze geltend, wo die Verwendung der verschiedenen Themen, von der Willkürlichkeit äusserlicher Mache nicht freizusprechen ist. Man sehe z. B. S. 14 der Clavierpartitur, Syst. 3, Takt 6 ff. den plötzlichen Eintritt des Thema B, welches zehn Takte später, nachdem es einmal in jedem Streichinstrument aufgetaucht ist, ebenso plötzlich und spurlos verschwindet. Mit dem Eintritt des zweiten Hauptthemas kommt allerdings mehr Zusammenhang in den Fluss; leider ist aber dieses Thema selbst nicht so eindringlich. (Siehe S. 6, Syst. 3.)

Die anderen Sätze geben uns zu besonderen Bemerkungen wenig Veranlassung. Im Andante, G dur, $^2/_4$,

wird der Fluss der Hauptmelodie durch die grelle Aus weichung des F-Accordes (siehe S. 26, Syst. 1, Takt 10) 7♭ auf eine empfindliche, für unser Gefühl unbegründete Weise gestört; der bewegte, contrapunctisch reich und lebendig verarbeitete Mittelsatz bildet einen anregenden Gegensatz gegen den empfindungsvollen Hauptliedsatz. Der dritte Satz, Menuett, Andantino, G moll, $^3/_4$, ist in seiner gedrungenen Kürze, seiner abgerundeten Form und seiner feinsinnigen rhythmischen Charakteristik sehr gelungen; nur scheint uns die Bezeichnung „Menuett" nicht zutreffend, in der durchgehenden Accentuation des zweiten Viertels liegt vielmehr ein mazurkaartiges Moment. In der ganzen Anlage erinnert dieser Satz, besonders im Trio, etwas an die Schubert-Brahms'schen Walzerweisen. Im Finale, Allegro, Es dur, $^6/_8$, geht es wieder äusserst flott und lebendig her; von schöner Wirkung ist der Gegensatz des heftig vordrängenden, in weit gespannten modulatorischen Schritten dahineilenden Anfanges gegen das ruhige accordische Beharren beim Eintritt des zweiten Themas (S. 42 oben); auch hier müssen wir nur bedauern, dass das Thema selbst von geringem melodischen Reiz und von blasser Charakteristik ist; erst durch die ruhig hin und her wogende Begleitung bekommt es etwas Farbe. In dem contrapunctisch durchgearbeiteten Mittelsatz, so hübsch er ist, macht sich der gewandte Contrapunctist doch etwas zu breit; es tritt eine Stockung in dem eigentlichen Fluss des Satzes ein, um so mehr, da die gegen einander contrapunctirenden Themen ganz neu eintreten.

Wir fügen schliesslich den Wunsch hinzu, dass dieses Werk, ein rühmliches Zeugniss eines compositorischen Talents, allenthalben Verbreitung finden möge; an Beifall wird es ihm gewiss nicht fehlen.

A. Maczewski.

Tagesgeschichte.

Berichte.

Leipzig, 14. Jan. Am gestrigen Abend führte in der hiesigen Thomaskirche die Singakademie unter Direction des Hrn. Claus Händel's Oratorium „Judas Maccabäus" auf. Die grosse, gewaltige Schöpfung ist hier seit einer Reihe von Jahren nicht zu Gehör gebracht worden, und deshalb liess ihre diesmalige Aufführung ein grösseres Interesse bei dem musikfreundlichen Leipziger Publicum erwarten, als sich dies in dem nur mässig zahlreichen Besuche der Aufführung zu bestätigen schien. Für den humanen Zweck derselben hätten wir eine grössere Einnahme, dem Choriustitute und seinem Dirigenten, welche sich der Wiedergabe des schwierigen Werkes unterzogen, für ihren guten Willen und die redliche Mühe eine mehr aufmunternde Theilnahme gewünscht. Auch verdienen die gebotenen Leistungen, soweit sie auf die specielle Rechnung der Singakademie kommen, Anerkennung. Nur wenn für diese Aufführung zu hohe Ehre in Anspruch genommen und die Sachlage so dargestellt wurde, als hinge von ihr die Entscheidung in einer ziemlich wichtigen Kunststreitfrage ab, so sind diese Erwartungen nicht erfüllt worden, und sie konnten es nicht. Selbst wenn — was nicht der Fall — die Singakademie sich lediglich auf eine ganz genaue Reproduction der von der Deutschen Händelgesellschaft edirten Originalpartitur beschränkt hätte, würde man uns immer noch mit der leidigen Phrase von der „principiellen Bedeutung" eines solchen Darstellungsmodus haben verschonen können. So einfach liegt der Inhalt jener Polemik, welche schon seit Jahren über die passende Aufführungsart älterer Tonwerke, namentlich derer Bach's und Händel's, geführt wird, mit nichten vor Augen, dass dieselbe, wie man im vorliegenden Falle angenommen zu haben scheint, durch eine Aufführung, welche mit animalischer Treue nur den Aufzeichnungen eines guten Partiturmanuscriptes eines jener Werke folgt, zum Austrage gebracht, die Nichtigkeit jeder andersartigen Inscenirung, das Verbrecherische der bisher versuchten Bearbeitungen von Händel's und Bach's grossen Chorcompositionen nachgewiesen werden könnte. Die ausserordentlichen Verdienste, welche sich die Hauptredactionen der Händel-Gesellschaft sowohl wie die der Bach-Gesellschaft um Händel und Bach und die Herstellung ihrer Werke erworben haben, können nicht hoch genug in Anschlag gebracht werden, aber vielleicht würden doch in den uns vorliegenden Partituren manche wunderlichen Partien eine hellere Beleuchtung gefunden haben, wenn unsere musikalische Textkritik nicht eine noch gar so junge Wissenschaft wäre. Darüber, dass auch mit den durch diese Partituren gebotenen Vorlagen nicht an allen Stellen der Inhalt jener Kunstwerke völlig erschöpft sei, sind Freund und Feind einig. Auch unsere enthaltsamsten musikalischen Archäologen und die Liebhaber eines ganz dünnen Satzes konnten sich gewisser Bedenken nicht erwehren, wenn plötzlich der Contrabass sich zu einem mageren Duett mit einer Sopran-Violin- oder Flötenstimme genöthigt sah, oder gar der Continuo sich in einen durch Nichts motivirten Monolog verlor. Nur über die Methode und das Maass, mit welchen man bei solchen „lückenhaften Stellen" nachhelfen und ergänzen solle, findet der Streit noch statt. Von den Enthaltsamen — wie ich die Partei Chrysander's und der „Allgem. Mus. Ztg." der Kürzehalber nennen will — haben sich die Einen lange Zeit um diese „lückenhaften Stellen" gar keine Sorge gemacht, und in der Berliner Singakademie soll man noch heutzutage bei der Aufführung Bachscher und Händel'scher Werke lediglich die ausgeschriebenen Instrumentalstimmen berücksichtigen, ohne für eine Ergänzung des chiffrirten Accompagnements etwas zu thun. Die Anderen forderten allerdings auch das historische Begleitungsmaterial. Dieses bestand zu der Zeit Händel's und Bach's in dem beim Accompagnement der Seccorecitative angewendeten, heute durch das Clavier theilweise ersetzten Cembalo und in der Orgel. In jenen Tagen einfachster Instrumentik, bei der mangelhaften Besetzung, welche dem Componisten zur Ausführung zu Gebote stand, musste ein ausfüllender und verstärkender Tonkörper zu den obligaten Instrumenten nothwendigerweise hinzutreten, ja das Accompagnement durch die Orgel wurde oft zur Hauptsache. Der Componist und Meister, an dem tausendstimmigen Rieseninstrumente sitzend, besorgte dies in den meisten Fällen selbst und füllte, beherrschte und leitete von seiner Orgel aus die ganze Musik. Den Sängern, Geigern und Bläsern mussten natürlich ihre Parte, schwarz auf weiss, eingehändigt werden; sich selbst aber für seine Orgelpartie mehr vorzuschreiben als einen bezifferten Bass, hätten jene Männer für ein arges Armuthszeugniss gehalten. Die Schlagworte gleichsam wurden aufgezeichnet, die Ausführung ins Einzelne blieb der Begeisterung des Augenblicks überlassen. Diese bezifferten, oft auch ganz ohne allen Fingerzeig gegebenen Bässe nun sind es, welche bei den heutigen Verlegenheiten um die Ausführung eines alten Tonwerkes die Hauptrolle spielen. Ihre Enträthselung durch die blosse Angabe der in Ziffern ausgedrückten oder frei zu suchenden Accorde genügt nicht einmal unseren Vorstellungen von Wohllaut, weil die lang gehaltenen Orgeltöne wie bleiern auf die lebensfrische Bewegung der ausgeschriebenen Singstimmen und Instrumente drücken, entspricht aber noch weniger den Begriffen, welche man in der Zeit Händel's und Bach's von einem guten Accompagnement hatte. Man würde diese steife Art des Generalbassspieles damals geradezu für lächerlich und den Musiker, welcher sich seiner wich-

Function in ihr entledigte, für unfähig gehalten haben. r sagt uns, dass Seb. Bach seiner Zeit gerade im Accomnent an der Orgel Wunder der Erfindung und Ausführung et habe, und wer einen Blick in den zweiten Theil von hilipp Emanuel Bach's „Wahre Art das Clavier zu spielen" 'en hat, wird über diesen Punct nicht mehr in Zweifel sein. ezifferte oder nicht bezifferte Bass bildet lediglich eine ande Skizze zur vollständigen Ausführung der Orgelpartie, übrige Stimmen nach allen Künsten des einfachen und ten Contrapunctes, der Imitation, des Kanons und der Fuge gänzen den Alten ein Leichtes war. Eine so vollständig chriebene Orgelpartie, sonst nichts, muss auch bei den en Aufführungen Bach'scher oder Händel'scher Werke der alpartitur hinzugefügt werden, wenn die Wiedergabe den ach erheben will, eine den Intentionen des Componisten ernd getreue zu sein. Nur ist es durchaus nicht eine so Aufgabe, diese Orgelpartie im Sinne der Alten zu er- t. Das Maass des von Jenen in Dingen der contrapuncti-Technik Geleisteten übersteigt in zu hohem Grade das übliche Niveau, und Aufgaben, deren Lösung man von gebildeten Musiker in jener Zeit selbstverständlich und als se erwartete, gehören bei uns bereits zu den schwierigen men. Für Einen, welcher eine solche skizzirte Orgelpartie m älteren Tonwerke ausführen will, bedarf es deshalb der nöglichen Gewandtheit in der Handhabung der contraschen Technik, eines ganzen Verständnisses des Stils des s, inniger Hinneigung zu seiner Musik und hauptsächlich bedeutenden productiven Kunstbegabung. Meister wie Mo-Mendelssohn haben sich der Neuschöpfung solcher Orgel- , namentlich für Händel'sche Werke, mit Vorliebe unter-

Weil jedoch in den Concertsälen ziemlich selten rgel zur Verfügung steht, weil ferner dieses Instrument cht rein zum Orchester stimmt und der Charakter seines oft starr und unbiegsam den unmerklichen Anschluss an langfarben der anderen Instrumente verweigert, gaben jene er den gefundenen Tonsatz nicht dem von Händel be-en Klangkörper, der Orgel, zur Ausführung, sondern be- mit dessen Uebernahme einen neuen Bläserchor, welcher in der Originalpartitur bereits vom Componisten vorgeenen Orchesterinstrumenten hinzuzutreten hatte. Diese, r mit reicheren Kräften ausgestatteten modernen Besetzung Orchester angepasste Modification der von den alten Tonn entworfenen Schöpfungen erregte den ganzen Zorn „Enthaltsamen". Namentlich über Robert Franz, der in r Zeit dem Vorgang Mozart's und Mendelssohn's in seinen itungen Bach'scher Werke gefolgt war, wurde er schalen-ausgegossen. „Verballhornisirungen" und „Ueberpinse-" waren die mildesten Vorwürfe, welche von Seiten der en Kunstwächter einem Manne gemacht wurden, der, wenn uch Irrthümer untergelaufen sind, die Verbreitung und me der für das jetzige Publicum völlig neuen Meister-ungemein gefördert hat. Man begreift kaum, wesei der Partei der „Allg. Mus. Ztg." diese Bearbeitungen solchen Feuerlärm erregen konnten. Dass die bezifferten auf einen fehlenden Tonsatz hinwiesen, gibt auch sie zu; erenz bewegt sich also lediglich um das Colorit der Comien, welches allerdings durch die Verweisung der ergänzten artie auf einen neuen Instrumentenchor eine von den alten n nicht geahnte Natur gewonnen hat. Man sollte billigerlicht in so anstrengender Fechterattitude gegen das Prinorchestralen Bearbeitungen älterer Tonwerke im Allgeeifern, als vielmehr die Entscheidung immer für den en Fall aufbewahren, nachdem man sich überzeugt hat, gesehen von der zuzugebenden Farbenänderung, die Beng ausgefallen ist. Gegen Bearbeitungen allerdings, wie lche bei der Aufführung der Singakademie theilweise bewurde, muss auf jeden Fall Front gemacht werden. Ich die Bearbeitungen des „Judas Maccabäus" nicht speciell, eshalb auch nicht, wer als Autor der in Rede stehenden nen ist. Aber wenn eine Bearbeitung den Ansprüchen des ten Basses mit so primitiven und unlogisch geordneten n zu genügen glaubt, so geschieht dem eigentlich musikalischen Inhalte der Meisterwerke Unrecht. Ich kann hier nicht alle Details anführen. Zu den martervollsten Momenten der gestrigen Aufführung gehörten aber einige Stellen in der Einleitungsfuge. Man braucht vielleicht bei der Ausarbeitung des bezifferten Basses an homophon gehaltenen Partien mit dem Blechschmucke nicht so vorsichtig zu sein. Wenn aber in den polyphonen Formen sonst ganz schweigsame Trompeten sich geriren, als lauerten sie auf die unglücklichen Quartsextharmonien, um, wenn sich eine zeigt, ihr in aller Eile einen Stoss zu versetzen, kann man gegen die Bearbeitungen im Allgemeinen feindlich gestimmt werden. Man gedenkt bei solchen Stellen unwillkürlich der bemalten Vorsprünge, welche an einzelnen gothischen Säulenbauten zuweilen vorkommen. Eine andere sehr unangenehme Stelle der benutzten Bearbeitung fand sich in einem Duett des ersten Actes, wo das Fagott eine der beiden Stimmen in der Octave begleitete. Man sieht aus diesen Ausführungen, dass bei der Aufführung des „Judas Maccabäus" durch die Singakademie die Stileinheit in der Inscenirung des Werkes nicht so genau gewahrt blieb, als dies der Beisatz des Programms „mit wesentlicher Beibehaltung der Originalpartitur" vielleicht erwarten liess, eine Bemerkung, die im ganz neutralen Sinne verstanden sein will. Die Seccorecitative wurden nach Angabe der Originalpartitur am Clavier (statt des Cembalo) begleitet (Hr. Capellmeister Volkland), einzelne Arien gab man ebenfalls nach der Originalpartitur, aber ohne die ergänzende Ausführung des bezifferten Basses durch die Orgel, welche hie und da, wie in der feurigen Tenorarie: „Ein Thor, der Mann" etc. ganz evident zu vermissen war. Beiläufig bemerkt, war dieser Nummer eine nicht vorgeschriebene Oboe hinzugefügt worden und zwar in einem ziemlich kniebrecherischen Contrapuncte. An einzelnen kahlen Stellen, namentlich bei Cadenzen in den Arien, trat die durch den Bass verlangte Orgel accordbildend hinzu, bei mächtigen Chorstellen fiel sie in vollem Glanze ein. An anderen Stellen geschah, wie gesagt, die Ausfüllung durch Orchesterinstrumente nach einer der gewöhnlichen Bearbeitungen. Die Solopartien wurden durch Frl. Gutzschbach, Opernsängerin von hier, die HH. Hofopernsänger Wolters aus Braunschweig, F. Krolop aus Berlin sehr gut ausgeführt. Der Altpart war durch Frl. Bachof aus Halle vertreten. Unfertigkeiten in der Tonbildung, sowie unreine Intonation wiesen darauf hin, dass Frl. Bachof noch eine Anfängerin. Jedenfalls aber ist die geehrte Dame eine hoffnungsvolle Novize, deren gute Stimmmittel bei gewiegter Lehre und fleissigem Studium eine erfolgreiche Ausbildung versprechen. An der Orgel sass Hr. Organist Papier. Die Orchesterbegleitung versah die Büchner'sche Capelle, was den Streicherchor betrifft, wenn auch nicht immer mit gehörig sicherer Ruhe, so doch fest und correct. Dagegen waren unter dem von den Bläsern Gebotenen arge Schäden zu bemerken. In der Nummer „Blast die Trompet" (D dur), wo Händel selbst Trompeten ausgeschrieben hat, kam dieses Instrument der Aufforderung mit einer sehr ungenügenden Leistung nach. Den weltbekannten Siegesgesang „Seht den Sieger preisgekrönt" verdarb das erste Horn, dessen Partie allerdings durch die Höhe der Töne sehr schwierig ist, vollständig. Viele Anerkennung, wie bereits eingangs bemerkt, verdienen die Chöre, welche ersichtlich mit grossem Fleisse und Gewissenhaftigkeit einstudirt waren und auch in den meisten Nummern sich ihren schwierigen Aufgaben — ganz herrlich gelang im ersten Theile die Fuge: „Send einen Mann" etc. in Bdur — gewachsen zeigten. Dr. H. Kretzschmar. („L. T.")

Leipzig. Im 6. Euterpeconcert wendete sich die hauptsächlichste Theilnahme der Vorführung von H. Berlioz' „Harold"-Symphonie und den für hier ersten Debuts einer reichbegabten jungen Clavierspielerin zu. Unter den Berlioz'schen Werken ist jedenfalls „Harold in Italien" dasjenige, welches nach Seite der Form, Ausführbarkeit und Verständlichkeit noch am leichtesten die dahin zielenden Bedenken zaghafter oder bequemer Concertdirectionen zu beschwichtigen vermag und bei gelungener Reproduction auch stets der lebhaften Sympathie eines intelligenten Publicums sicher sein darf. Ideenreichthum, geniale Conception überhaupt, wie treffendste poetisch-musikalische Charakteristik im Besonderen, zauberisches orchestrales Colorit wird diesem präch-

tigen Werke jetzt kaum noch im Ernste von irgend Jemand abgesprochen werden, und dem in Rede stehenden Institute gebührt warmer Dank dafür, dass es durch wiederholte Vorführung dieser Tondichtung — die letzte Aufführung fällt in das Jahr 1869 — das Verständniss für dieselbe fördert. Der Euterpe ist überhaupt nicht der Vorwurf der Zaghaftigkeit, Einseitigkeit oder Schlafmützigkeit nachzusagen; denn wie wir aus guter Quelle wissen, war ausserdem sogar noch die Wiedergabe von des genannten Componisten „Sinfonie fantastique" projectirt, welche aber aus rein äusserlichen Gründen nicht zu Stande kommen konnte. Was nun die diesmalige Ausführung der „Harold"-Symphonie angeht, so war in derselben allerorten warm pulsirendes, von dem trefflichen Orchesterdirigenten künstlerisch geregeltes Leben und im Ganzen auch gelungene technische Ausarbeitung wahrzunehmen. Die Soloviola-Partie war in den Händen unseres Hrn. Julius Thümer, Mitgliedes des Theater- und Gewandhausorchesters, bestens aufgehoben, indem derselbe die ihm anvertraute rührende Monodie zu entsprechendem Ausdruck zu bringen wusste. Die leichtere, dem Orchester an diesem Abend zufallende Aufgabe, die Wiedergabe der das Concert eröffnenden „Faniska"-Ouverture von Cherubini, wurde ebenfalls in prächtiger Weise gelöst. Die Wahl auch dieses älteren Werkes verdient wegen ihrer Seltenheit Anerkennung. — Die oben als reichbegabte Clavierspielerin bezeichnete Solistin nennt sich Annette Essipoff und ist dem Alter nach eine noch ganz jugendliche Erscheinung. Als Virtuosin, rein technisch betrachtet, darf sie dreist mit den besten und berühmtesten ihrer Colleginnen und auch Collegen in die Schranken treten, die Bravour ihres Spieles in dieser Hinsicht ist wirklich ausserordentlich und liess sich in den zum Vortrag gewählten Stücken, dem Emoll-Concert von Chopin (mit den willkürlichen Octavengängen am Schluss), dem Andante und Scherzo in Emoll von Mendelssohn, einem Walzer von Raff und einer zugegebenen Fadaise, hinlänglich werthschätzen. Weiter ist ihr ein aller Nuancen fähiger Ton ohne Rückhalt nachzurühmen. Eine gleiche Reife fehlt bislang hingegen noch der ideellen Darlegung, doch lassen glücklicherweise die da und dort aus dem Spiel der jungen Dame herausspringenden echten Geniefunken eine erhöhte geistige Vertiefung nur noch als eine Frage der Zeit erscheinen. Das hoffnungsvolle Mädchen wurde von den Beifallssalven bald erdrückt. Neben ihr hatte die andere Solistin, ebenfalls eine Kunstnovize, die Sängerin Frl. Clara Schubert aus Dresden, eine schwere Position, die trotz den ersichtlichen Vorzügen dieser jungen Gesangskünstlerin, nämlich einem angenehmen und auch nicht gerade schwächlichen Klang der Stimme, reiner Intonation und sicherer rhythmischer Gliederung in Folge der übeln Gewohnheit derselben, gewissen Tönen nur durch Uebersteigung eines etwas tiefer gelegenen Intervalles beizukommen, und der etwas affectirt-naiven Weise der Liedervorträge schliesslich eine sehr fragwürdige Gestalt annahm. Um ausführlich zu sein, wollen wir noch anführen, dass Frl. Schubert eine von ihrem Vater Hrn. Louis Schubert aus Mozart'schem Material combinirte Arie und Lieder von F. Schubert und Mendelssohn vortrug.

— —.

Leipzig. Das am 19. d. M. von dem unter Leitung des Hrn. Richard Müller stehenden akademischen Gesangverein Arion unter Mitwirkung von Frl. Marie Klauwell, des Hrn. Concertmeister Heckmann und der verstärkten Büchner'schen Capelle veranstaltete Concert bot folgendes Programm: Ouverture zu „Ruy Blas" von Mendelssohn; „Das Thal des Espingo", Ballade von P. Heyse, für Männerchor und Orchester componirt von J. Rheinberger; Concert (No. 5, Dmoll, 1. Satz) für Violine von David; zwei Männerquartette: „Morgenwanderung" von Geibel-Lassen, und „Freiheitslied" von Rückert-Schumann; „Ostermorgen", Cantate für Sopransolo, Männerchor und Orchester von Hiller; zwei Oden des Horaz: „Diffugere nives" und „Festo quid potius die" für Männerchor mit Orchesterbegleitung von W. Taubert, Scherzo (Op. 41) für Violine von A. Bazzini, instrumentirt von Heckmann; zwei Lieder „Du bist die Ruh" und „Keine Sorg um den Weg" von Groth-Raff; „Wintertrinklied" von Ullrich-R. Müller und zwei steyrische Volkslieder für Männerchor von Kremser, endlich „Sturmesmythe" von Lenau-Lachner. Unter den vorgeführten Compositionen nahm Rheinberger's Ballade in erster Linie das Interesse in Anspruch. Dieselbe ist ein Werk von charaktervoller Conception und in bedeutsamen Zügen ausgeführter Zeichnung. Besonders poetisch wirksam ist, um ein Beispiel anzuführen, die modulatorische Wendung bei der Stelle: „Da neigt sich der Weg. Aus den Klüften wild plötzlich gesenkt führt er zu Thal, da liegt zu Füssen ein schimmernd Bild" —. Hier hebt sich die Ddur-Tonart (Orgelpunct auf A) von der Grundtonart Bmoll wie ein lichtes Bild von düsterem Hintergrunde ab. Die Wirkung ist überraschend und schlagend. Die zweite Hälfte der Ballade von den Worten an: „Da wird den Mauren das Herz bewegt" bis zu „O Heimathwonne!" würde sich nun nach unserem Dafürhalten zu noch einheitlicherer Steigerung haben zusammenfassen lassen, als es Rheinberger gethan, dessen Darstellung sich etwas zersplittert. Dessenungeachtet macht das Ganze einen bedeutenden, nachhaltigen Eindruck und gehört jedenfalls zu den besten Erzeugnissen auf dem Gebiete der betreffenden Litteratur. Bei der an sich anmuthigen Composition der „Morgenwanderung" von Lassen erscheint die strophische Behandlungsweise insofern nicht passend, als der Inhalt der Dichtung eine stetige, in ihren Entwickelungsphasen wesentlich sich unterscheidende Steigerung der Grundstimmung darstellt. Bei Hiller's Cantate wird man sich über die Bedeutung und Stellung des Sopransolos in der Conception nicht recht klar; auch praktisch ist die Verwendung desselben nicht zweckmässig, da die Stimme der Solistin Mühe hat, sich den anderen Darstellungsmitteln gegenüber zu behaupten. Die Composition selbst ist effectvoll und routinirt gemacht, stellenweise, besonders nach dem Schluss zu, etwas breit und phrasenhaft. — Wenn heutzutage Horazische Oden in Musik gesetzt werden, so lässt sich schwer annehmen, dass damit der Componist einem wahrhaften inneren Bedürfnisse entsprochen habe. Dass die Empfindungsweise eines Horaz ganz anderer Art ist als die moderne, bedarf keines Nachweises; eine innere Congruenz von Dichtung und Musik darf man also nicht erwarten. Das Interesse, welches man somit dem Unternehmen des Componisten entgegenbringt, kann schliesslich sich nur auf einen ästhetischen Kitzel zurückführen, hervorgerufen durch die Aussicht auf ein eventuelles glückliches Geliugen des Experimentes, Unvereinbares in scheinbare Uebereinstimmung zu bringen. Ein solch relativ glückliches Gelingen muss man nun den Taubert'schen Compositionen zuerkennen; der Grundton der ersten Ode ist gemessen und würdig; dabei gibt die eigenthümliche Metrik dem Ganzen ein gewisses originelles Gepräge. Die Berechtigung der türkischen Musik zu der zweiten Ode bleibt freilich problematisch. Uebrigens gefiel diese letztere mit ihrer eigenartig gefärbten Ausgelassenheit so, dass sie wiederholt werden musste. Der Chor von R. Müller ist frisch empfunden und schliesst sich in verständiger Weise dem Texte an. In der „Sturmesmythe" bewährt sich Lachner als Meister wirkungsvoller Mache. — Die Ausführung der Männerchöre war präcis, sauber und angemessen schattirt, die Intonation durchgängig rein. Die Solovorträge boten eine belebende Abwechselung. Hr. Heckmann, kaum von seiner Krankheit genesen, zeigte sich in ungeschwächtem Besitz seiner Darstellungskraft und spielte mit gewohntem Feuer und Schwung. Die Instrumentation des Bazzini'schen Scherzo ist von Hrn. Heckmann mit Geschick ausgeführt. Frl. Klauwell erwarb sich mit ihren trefflichen Vorträgen stürmischen Beifall, der sie zu einer Zugabe veranlasste. Die Büchner'sche Capelle gab die Mendelssohn'sche Ouverture mit anzuerkennender Exactheit, während die Begleitung der Solonummern hie und da etwas ins Schwanken gerieth. St.

Leipzig, 29. Jan. H. v. Bülow's hiesiges Concert fand am 26. d. M. statt und bot, wie d. Bl. bereits in der vor. No. unter „Concertumschau" mittheilten, ausschliesslich Mendelssohn'sche Werke. Indem Bülow sich mit seinen Vorträgen auf Einen Componisten beschränkte, befolgte er ein von ihm öfter, so im vorigen Jahre in Florenz, neuerdings auch in Wien (Beethoven-Abende) beliebtes Verfahren: durch eine sorgsame Auswahl von Werken des betreffenden Meisters ein in markanten Zügen entworfenes Bild desselben zu geben. Für Leipzig, für dessen Musikleben Mendelssohn von so grosser Bedeutung geworden ist, lag die Entscheidung bezüglich der Programmwahl nahe genug. So sehr nun diese letztere bei dem etwas engbegrenzten Empfindungskreis und den

ziemlich häufig wiederkehrenden Manieren dieses Componisten eine Ermüdung des Zuhörers hatte befürchten lassen, so wenig fand sich diese Annahme in Wirklichkeit bestätigt. Bülow's Reproductionskunst ist so geistig bedeutend und so ausserordentlich fesselnd, dass unsere Aufmerksamkeit an seine Vorträge bis zu Ende gebannt blieb. Seine Darstellung erscheint ebenso hervorragend durch die monumental-einfache Grösse und Uebersichtlichkeit und die sinnliche Lebensfülle des Stils, wie durch die reiche, psychologisch abgestufte und den feinsten Gefühlsschattirungen nachgehende Gliederung. Man findet hier die Verschmelzung der Antike mit ihrer mangellosen Sinnlichkeit und der Gothik mit ihrer durchgebildeten Innerlichkeit verwirklicht, oder — was näher liegt, aber schliesslich auf dasselbe hinausläuft — das Wagner'sche Kunstideal auf die reproductive Darstellung übertragen. Dort wie hier die in überzeugendster Sinnlichkeit sich gebende Verwirklichung eines tiefen, reich gegliederten Geisteslebens, die als solche den Eindruck einer monumentalen Einfachheit macht. Das Verhältniss von Geist zur Form erscheint aber bei Bülow nicht als ein solches, bei welchem der künstlerische „Instinct" in höchster Potenz den Geistesgehalt vermittelt und sich unwillkürlich zu jener imponirenden Schärfe der Logik erhebt, die uns zugleich erstaunen macht und wiederum ganz selbstverständlich erscheint; sondern Bülow scheidet mit seiner tief eindringenden künstlerischen Intelligenz gewissermaassen erst den Geistesgehalt von seiner sinnlichen Form, und nachdem er so sein innerstes Wesen erkannt, setzt er ihn mit der Unfehlbarkeit des „Wissenden" schöpferkräftig neu in Scene, gibt er ihm mit seiner Phantasie, die aber in dem Wesen des erkannten Objectes ganz aufgeht, neues Leben und Sinnlichkeit. Nur bei solcher souverainen Herrschaft über den Stoff, bei solchem Stehen über demselben, wird die ungewöhnliche Ausdauer Bülow's erklärlich, die ihn während zwei Stunden mit ungeschwächter Kraft zum Theil so schwierige Aufgaben bewältigen lässt. Auf Einzelnes einzugehen, ist überflüssig; nur sei bemerkt, dass die „Variations serieuses" eine besonders glänzende Leistung waren, bei welcher namentlich die feine polyphone Ausarbeitung überraschte. St.

Chemnitz. Angesichts der notorischen Gleichgiltigkeit vieler berühmter und einflussreicher Concertinstitute gegen die Kunstschöpfungen der Neuzeit ist es doppelt verdienstlich, wenn Dirigenten, denen nur Orchester zweiten Ranges zur Verfügung stehen, das von jenen grossen Instituten Versäumte gut zu machen streben und dem Publicum die Kenntnissnahme beachtenswerther Novitäten ermöglichen. Nach dieser Seite hin ist der Dirigent unseres Stadtorchesters, Hr. C. Müller, rastlos thätig; nicht nur in seinen kleineren Abonnementconcerten im Saale des Elysium, sondern auch in den grossen Casinoconcerten, deren bis jetzt zwei stattfanden, ist derselbe anerkennenswerth bemüht, neben den Werken der Classiker auch interessantere Erzeugnisse der Neuzeit in würdiger Weise zur Darstellung zu bringen. In dem 2. Casinoconcert war hinsichtlich der Orchestermusik sogar ausschliesslich die Jetztzeit vertreten: Bargiel's „Prometheus"-Ouverture, Lassen's D dur-Symphonie und Hiller's „Demetrius"-Ouverture standen auf dem Programm. Das schwächste der genannten drei Werke ist die Hiller'sche Ouverture, geschickte „Mache" ist das Einzige, was ihr nachgerühmt werden kann; auch nicht die leiseste Spur eines nach idealen Zielen gerichteten Strebens des Componisten vermochten wir darin zu entdecken. Vortheilhafter präsentirten sich die Werke von Bargiel und Lassen. Bargiel reicht zwar nicht ganz an die Höhe der selbstgestellten Aufgabe hinan, hat aber doch ein von dem aufrichtigsten Streben nach befriedigender Lösung derselben zeugendes, in sich künstlerisch abgerundetes Werk hingestellt, dem man hohe Achtung nicht versagen kann. Die Symphonie von Lassen ist im leichteren Stil gehalten; was ihr an Grösse der Conception fehlt, ersetzt sie durch Anmuth: leicht und zwanglos fliessen die heiteren Melodien dahin. Das Orchester spielte die ihm fremden Werke überraschend gut. Das Publicum hielt sich den Novitäten gegenüber etwas reservirt, zeichnete dagegen die Solisten des Concertes, Hrn. Rappoldi aus Berlin und Frau Müller-Berghaus, ehrend aus. Frau Müller-Berghaus sang je eine Arie von Mozart und Massé (mit obligater Flöte) und je ein Lied von C. A. Fischer („Prinzessin Ilse") und J. Brahms („Wiegenlied") mit zwar nicht grosser, doch gut geschulter Stimme und charakteristischer Auffassung. Hr. Rappoldi verfügt über einen grossen und edlen Ton und eine scheinbar für die bedeutendsten Schwierigkeiten ausreichende Technik. Ein Lipinsky'sches Concert und zwei kleinere Stücke von Spohr boten dem Gast Gelegenheit, jene beiden Seiten seines Spiels auf das Vortheilhafteste zu verwerthen. Dass die Leistungen der beiden Solisten seitens des Publicums beifällig aufgenommen wurden, deuteten wir oben bereits an. C—l.

Cöln, 21. Jan. Im 6. Gürzenichconcert (16. Jan.) ruhte das Hauptinteresse auf dem Auftreten des Violinvirtuosen Hrn. Leopold Auer aus St. Petersburg und einer Novität von unserem Mitbürger Fr. Gernsheim. Hr. Auer spielte das Violinconcert von Max Bruch nebst zwei kleineren Stücken: Adagio von Spohr (aus der „Gesangsscene") und Tarantelle de Concert eigener Composition. Die Virtuosität des genannten Künstlers steht bereits in so hohem Rufe, dass es keines Plus von Lobeserhebungen bedarf. Wenn nicht eine Passage im Finale des Bruch'schen Concertes an Reinheit und Klarheit zu wünschen übrig gelassen hätte, so könnte man fast sagen, dass Schwierigkeiten für ihn nicht mehr existiren. Man weiss, dass Auer eine ganz besondere Fertigkeit des *pp* erworben hat; der Ton ist hierbei bis zur äussersten Feinheit ausgefeilt. Vielleicht coquettirt der Virtuose etwas zu sehr mit dieser Errungenschaft, denn es wollte uns bedünken, als ob stellenweise ein schärfer markirter Ton der musikalischen Logik besser entsprochen hätte. Mit dem Concert sowohl wie mit dem Adagio erregte Hr. Auer einen wahren Beifallssturm. Dagegen setzte er durch die Tarantelle seiner Leistung eine schlechte Krone auf. Wenn man auch geltend machen könnte, dass das Orchester aus dem Leim ging und so die volle Wirkung beeinträchtigte, so erweist sich doch die ganze Composition an höherem Gehalt so dürftig, so sehr zu rein virtuosenhaften Zwecken zusammengeschrieben, dass auch die präciseste Ausführung kaum einen günstigen Eindruck hervorbringen kann. Es ist eine traurige Sache, dieses pure Virtuosenthum in der Musik, noch trauriger aber, dass das Publicum stets dazu applaudirt. Wer soll anfangen, den Augiasstall zu säubern? — Die Gernsheim'sche Novität „Nordische Sommernacht", Gedicht von Hermann Lingg, ist eine Composition für Chor, Soli und Orchester. Wenn man dem Gedichte auf den Grund sieht, so finden sich darin weit mehr landschaftliche Decorationsmomente als Seelenstimmungen. Es treten zwar zwei Menschen sprechend darin auf — ein Greis und ein Jüngling — aber, was sie sagen, ist nicht besonders neu und auch nicht besonders ergreifend. Unter solchen Verhältnissen stützt sich die Hauptwirkung mehr auf die rein äusserliche Dynamik der Vocal- und Instrumentalkraft, als auf eine sympathische Mitleidenschaft unserer Empfindung. Nun lässt allerdings auch diese pure Dynamik eine Art dramatischer Behandlung zu — ein Fortentwickeln, ein Steigern bis zum wirkungsvollen Culminationspuncte —, und alle diese Momente hat Gernsheim gewissenhaft angewendet — aber das eigentlich dramatische Interesse wird kaum in höherem Grade erregt. Die Situation war also für den Musiker schwierig. Trotzdem ist es Gernsheim gelungen, ein effectvolles Tongemälde hinzustellen, welches ohne Zweifel den Concertinstituten eine erwünschte Bereicherung der einschlägigen Litteratur bieten wird. Es braucht kaum erwähnt zu werden, dass das Publicum die Novität mit vielem Beifall aufnahm und den Componisten durch Hervorruf ehrte. Die paar Takte Soli geben zu keiner besonderen Besprechung Veranlassung. Demnächst war eine musikalisch interessante Nummer: zwei Sätze, Andante und Menuett, aus der ersten kanonischen Suite für Streichorchester von J. O. Grimm. Das Andante weiss durchweg neben der logischen Entwickelung auch eine poetische Stimmung festzuhalten, das Menuett aber zeigt wenig Charakteristisches bis auf den reizenden Triosatz, der lebhaft in seiner Durchführung an ähnliche Nummern in den Lachner'schen Suiten erinnert. In der Arie „Wehen mir Lüfte Ruh" aus der „Euryanthe" producirte sich Hr. Augustin Ruff aus Mainz; das Stimmmaterial ist vortrefflich und Hr. Ruff dürfte als lyrischer Tenor von hellem, frischem Timbre bald eine gesuchte Grösse werden, dazu aber müsste Hr. Ruff sich einen ganz anderen, freieren Ansatz angewöhnen, der seinem Timbre den augenblicklichen verzweifelt naturalistischen Anstrich benähme,

Die Adolar-Arie selbst erschien so merkwürdig zugestutzt und mit allerlei Firlefanz von Nuancen aufgeputzt, dass wir nur ein schlechtes Compliment finden können für den Kopf, der dieses schmachtend-sentimentale Gebräu erfunden und so die Weber'sche Arie zu verschönern meinte. Von Instrumentalwerken hörten wir noch die „Oberon"-Ouverture — höchst schwungvoll ausgeführt — und die A moll-Symphonie von Mendelssohn. — Die 3. Soirée für Kammermusik am 6. Jan. brachte ein sehr interessantes Programm: Clavierquartett Op. 47, Es dur, von Rob. Schumann, Streichquartett in C moll, Op. 25, von Fr. Gernsheim und das Streichquintett in C dur von Fr. Schubert. Die ausführenden HH. Gernsheim (Pianoforte), v. Königslöw, Derckum, Japha, Rensburg und Grüters spielten sämmtliche Nummern ganz vorzüglich. Die Interpretation der uns bekannten ersten und dritten Nummer war wirklich meisterhaft. Mit Spannung folgte das Publicum der Gernsheim'schen Novität, und wenigstens die beiden Mittelsätze, Andante und Allegro, fanden ungetheilte Anerkennung. An dem ersten Satze müsste man allerdings die geschickte Contrapunctik bewundern, doch ist derselbe viel zu musivisch gestaltet, als dass man sich rühmen dürfte, schon beim erstmaligen Hören die Intentionen des Componisten verstanden zu haben. — Die hiesige Singakademie, ein Verein für gemischten Chor, gab am 18. Jan. unter Leitung ihres Dirigenten, des k. Musikdirectors Franz Weber, eine öffentliche Soirée, und zwar wurde Spohr's „Fall von Babylon" zur Aufführung gebracht. Eine äusserst zahlreiche Zuhörerschaft hatte sich eingefunden, denn erstlich zählt Spohr speciell hier viele Verehrer und andererseits ist ein solcher Spaziergang in die Geschichte der Vorzeit immerhin eine interessante Abwechselung. Die Leistungen bekundeten das emsige und auch erfolgreiche Streben des Vereins. Demgemäss fand auch das Ganze sowohl, als die Vorträge der Solisten Frl. Marie Sartorius (Sopran), der HH. Jos. Wolff (Tenor) und Lehmann (Bariton), sämmtlich von hier, die schönste Anerkennung.

A. G.

Dresden. Das Concert J. Wieniawsky's fand äusserlich wenig Theilnahme. Die Richtung seines glatthöflichen, stets wohllautenden Spieles liegt ausserhalb unserer gedanklich ernsteren Musikepoche. In Polen mag das anders sein — wenigstens spricht die Beliebtheit des Pianisten in seinem Vaterlande dafür; aber hier fiel sein Beethoven-Vortrag (Op. 57) herbe — oder richtiger durch Süsslichkeit ab. Aber einigermaassen Chopin und ganz die Filigranpassagen Liszt'scher Virtuosenwerke, die den köstlich weichen Anschlag des in seiner Eigenart künstlerisch völlig abgeschlossenen Spielers darthaten, machten ihm manche Freunde. So folgt denn nächste Woche ein 2. Concert. — H. v. Bülow spielte am 27. d. M. Man darf kurz sagen, dass er an objectiver Ruhe, Logik im Vortrag der Classiker und an Geistreichthum im Vortrag der Neuesten keinen Rivalen besitze, und die Einordnung seiner Virtuosität in die dichterische Absicht des Autors ist ein Muster von schöner Kunstgesinnung und ein wohlthätiger Beweis, — dass nichts so gerecht macht als — gründliche historische Bildung. Auch hier circulirt das geflügelte Wiener Wort: wie auffallend doch es wäre, dass der andächtige und geistvollste Beethoven- und Bach-Spieler — zugleich Partisane der neueren Richtung sei. Und Mancher argumentirt nun rückwärts: da Bülow so pietätvoll ältere Schulen spiele, so könne doch die Begeisterung für Wagner nicht ganz so straffällig sein und geschmackruinirend, wie man gemeinhin ausposaune. Das Leben macht bescheiden. Man freut sich zuletzt selbst darüber, wenn eine raffinirt jahrelang genährte Verdächtigung der gesunden Menschenvernunft weicht und eine Einkehr, und äussere sie sich noch so albern, endlich Platz greift. Bülow's Programm — Mozart, Phantasie Nr. 3, Beethoven Op. 35, Schumann Op. 26, Chopin, Liszt — darf, als sich öfter wiederholend, nicht erst specificirt werden. Im Tonkünstlerverein gab man dem gefeierten Gast und Ehrenmitgliede ein Fest, bei dem er in liebenswerthester Laune Beethoven's Capriccio „über den verlorenen Groschen" spielte. — Wieniawsky trug in voriger Woche daselbst mit Grützmacher eine Manuscriptsonate für Violoncell und Clavier vor. Das Streben nach neueren Gedanken, welche diese Form erfüllen möchten, wird in dem Werk nicht von Erfolg gekrönt. — Es ist neuerdings von Begründung einer zweiten Concertgesellschaft die Rede, deren Orchester aus den hiesigen, theils recht guten Privatmusikcorps recrutirt und der Leitung Adolf Blassmann's unterstellt werden soll. Möge man die Mittel bereit machen; an einer künstlerisch gesinnungsvollen fortschrittlichen Richtung würde es bei dieser Leitung nicht fehlen. — Im Theater hat die 50jährige Feier der ersten „Freischütz"-Aufführung Dresden's stattgefunden (26. Januar 1822) und rief einen kurzen, aber ansprechenden Prolog ins Leben. Heute gibt man die „Zauberflöte" neustudirt. — Der Dresdener Wagner-Verein ist von seinem Aufruf zur Betheiligung an den Bayreuther Fest-Aufführungen spät, aber glücklich entbunden worden; glücklich insofern, als das Schriftstück, von Dr. Adolf Stern vortrefflich abgefasst, den allerbesten Eindruck macht.

L. H.

Concertumschau.

Basel. Am 21. Jan. Concert der Liedertafel mit Brahms' „Rinaldo" (das Tenorsolo bei Hrn. Rob. Wiedemann aus Leipzig bestens aufgehoben) etc. — 7. Abonnementconcert der Concertgesellschaft: „Im Walde", Symphonie von J. Raff, „Anakreon"-Ouverture von Cherubini, zwei Chöre aus „Rinaldo" von Brahms, Violinvorträge des Hrn. L. Auer. — 4. Kammermusik (2. Cyklus): Quartett von Haydn, Kreutzer-Sonate von Beethoven, Lieder (Frl. Reiter).

Berlin. Musikdirector Bilse's Concerte vom 23. bis 29. Jan.: Ouverturen zu „Coriolan" und No. 3 zu „Leonore" von Beethoven, zum „Carneval in Rom" von Berlioz, zu „Ossian" und „Im Hochland" von Gade, „Beethoven"-Ouverture von Lassen, Ouverturen zum „Sommernachtstraum", zu „Ruy-Blas" und „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, „Faust"-Ouverture von Wagner, „Columbus"-Symphonie von Abert, C dur-Symphonie von Schumann; Reiter-Marsch von Schubert-Liszt, Aufforderung zum Tanz von Weber-Berlioz etc.

Breslau. 4. Abonnementconcert (2. Cyklus) der Theatercapelle: Es dur-Symphonie von Mozart etc. — Verein für classische Musik am 27. Jan.: Es dur-Streichquartett, G dur-Pianoforteconcert und A dur-Clarinettenquintett von Mozart. — Symphonieconcert der Lüstner'schen Concertcapelle: „Euryanthe"-Ouverture von Weber, 2. Symphonie von Spohr, „Der letzte Schreckenstag", symphonisches Drama von H. Litolff. — 8. Abonnementconcert des Orchestervereins: 2. Suite von Lachner, „Römischer Carneval" von Berlioz, „Oberon"-Ouverture von Weber, Marsch von Liszt, Violinvorträge des Hrn. Wilhelmj.

Celle. 2. Symphonieconcert unter Leitung des Hrn. F. Reichert mit Beethoven's C moll-Symphonie etc.

Düsseldorf. Am 27. Jan. Concert des Instrumentalvereins unter Mitwirkung des Hrn. G. Enzian (Es dur-Concert von Beethoven, sowie drei Stücke von I. Seiss).

Elberfeld. 4. Abonnementconcert: A dur-Symphonie von Beethoven, „Manfred"-Ouverture von Reinecke, „Beethoven"-Ouverture von E. Lassen, Adventlied von R. Schumann, Gesangvorträge des Frl. M. Klauwell, Claviervorträge des Frl. E. Brandes. Beide junge Künstlerinnen hatten nach dortigen Berichten nachhaltigsten Erfolg.

Essen. 1. Concert des Gesangmusikvereins unter Leitung des Hrn. Witte: 8. Symphonie von Beethoven, Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck, „Blanche de Provence", Chor von Cherubini, Winzerchor und Finale aus „Loreley" von Mendelssohn, Gesangvortrag des Frl. N. Becker aus Cöln, Violinvortrag des Hrn. C. Reichelt. — 1. Kammermusikabend der HH. E. Helfer, C. Reichelt und G. H. Witte: Claviertrios von Beethoven (Op. 11) und Mendelssohn (Op. 66), Phantasiestücke Op. 73 von Schumann.

Frankfurt a. M. 7. Kammermusiksoirée: Streichquartett in D dur von Haydn und in D moll von Schumann, Streichtrio in G dur, Op. 9, No. 1, von Beethoven.

Halberstadt. 4. Abonnementconcert unter Mitwirkung des Frl. M. Klauwell aus Leipzig: C dur-Symphonie (mit Schlussfuge), sowie „Don Juan"-Ouverture von Mozart, „Egmont"-Ouverture von Beethoven, Orchesterscherzo von Goldmark, Vocalsoli von Mozart, Rossini, Schumann und Raff.

Hannover. 6. Abonnementconcert: G moll-Symphonie von Mozart, „Hebriden"-Ouverture von Mendelssohn, „Romeo et Juliette" (2.—4. Satz) von H. Berlioz etc.

Königsberg. Symphonieconcerte der Concertcapelle unter Leitung des Hrn. P. Teichert: Symphonien von Haydn, Mozart (G moll) und Beethoven (No. 1 und 2), Ouverturen von Mozart, Cherubini, Weber, Spohr und Reinecke („Manfred") etc.

Leipzig. 15. Gewandhausconcert: Concertouverture in A dur von J. Rietz, D moll-Violinconcert von David (Hr. Alex. Kummer), „Frithjof auf seines Vaters Grabhügel", Concertscene für Baritonsolo (Hr Gura), Frauenchor und Orchester von M. Bruch, 3. Theil aus Schumann's „Faust"-Scenen. — 5. Symphonieconcert der Büchner'schen Capelle: 1. Symphonie von Beethoven, 5. Suite von F. Lachner, „Loch Lomond", symphonisches Phantasiebild von F. Thieriot, Clarinetten- und Hornsoli. — 61. Kammermusikaufführung im Riedel'schen Verein: Streichtrio Op. 9, No. 1, und Streichquartett Op. 59, No. 1, von Beethoven, G moll-Quintett von Mozart.

Lübeck. 4. Concert des Musikvereins: H moll-Symphonie von Gade, Ouverture zu „Jery und Bätely" von H. Stiehl, C moll-Clavierconcert von Beethoven (Hr. Al Schmitt), Gesangvorträge des Frl. v. Csányi.

Magdeburg. Tonkünstlerverein am 25. Jan.: Streichquartette von Haydn, Mendelssohn und Beethoven (Cis moll), ausgeführt von den Gebrüdern Schröder aus Ballenstedt), Gesangvorträge. Am 29. Jan.: Quartette in G dur von Mozart, in A dur von Schumann und in A moll von Beethoven, Gesangvorträge. — 6. Harmonieconcert: 8. Symphonie von Beethoven, „Im Hochland" von Gade, Gesangvorträge der Frau Mallinger, Violinvorträge des Hrn. Edm. Singer. — Concert des Vereins für weltlichen und geistlichen Chorgesang am 28 Jan.: Neujahrslied von Schumann, Quartett von Costa, Lieder von Schumann und Mendelssohn, „Die Kreuzfahrer" von Gade.

Meiningen. 8. Abonnementconcert im Hoftheater mit B dur-Symphonie von Haydn, Taubert's „Sturm"-Ouverture etc., sowie unter Mitwirkung von Fr. Erna Werther aus Mannheim (Gesang).

Naumburg. Von Hrn. F. Schulze am 22. Jan. unter Mitwirkung des Frl. M. Klauwell und der HH. Haubold und Hegar aus Leipzig veranstaltete musikalische Abendunterhaltung: Claviertrios von Bargiel (in F dur) und Beethoven (Op. 97), Violoncellsolo von Goltermann, Claviersoli von Schumann und Jensen, Vocalsoli von Mozart, Weber, Schubert, Schumann, Raff und (auf stürmisches Verlangen nochmals) Schubert.

Paris. 2. Musikalische Sitzung von Hrn. Saint-Saëns und Genossen: 1. Claviertrio von Saint-Saëns, 2. Claviersuite von A. de Castillon, C dur-Quartett von Mozart, Lieder von Schubert-Liszt, Kreutzer-Sonate von Beethoven.

Zürich. Benefizconcert des Musikdirectors Hrn. F. Hegar: A dur-Symphonie von Beethoven, „Sommernachtstraum"-Ouverture von Mendelssohn, Concert in D dur (Manuscript) für Violine, componirt und vorgetragen von Hrn. F. Hegar, Nummern aus Schumann's „Liederkreis" Op. 39 (Fr. Hegar-Volkart).

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Nächster Tage wird Frl. Eleonore von Bredfeld vom Grazer Theater im hiesigen Opernhause ein Gastspiel auf Engagement eröffnen und zunächst als Elsa und Elisabeth auftreten. Ferner geht uns soeben die Nachricht zu, dass Hr. Sontheim bei seinem unlängst erwähnten hiesigen Gastspiel nicht nur im Victoria-Theater, sondern auch in der k. Oper singen wird. — **Hamburg.** Am 26. Jan. debutirte hier Frl. Lauterbach vom Stadttheater zu Bremen als Valentine in den „Hugenotten". — **Leipzig.** Während der grösseren Concerttour durch England, welche Frau Dr. Peschka-Leutner im Monat Februar unternimmt, wird im hiesigen Stadttheater die erste Coloratursängerin der Stuttgarter Hofbühne, Frl. Marie Schröder, eine Reihe von Gastrollen geben. — **Magdeburg.** Am 28. Jan. führte uns Hr. Wachtel jun. aus Dessau den nicht gerade lebhaft vermissten Chapelou im „Postillon von Lonjumeau" wieder einmal vor. — **München.** Frau Bianca Blume-Santer aus Bologna eröffnete am 18. Jan. ihre Gastspieldebuts im hiesigen Hoftheater mit Vorführung der Titelrolle in Beethoven's „Fidelio". Die Sängerin bekundete mit Durchführung dieser Partie zwar ein nicht unbedeutendes dramatisches Talent, besitzt aber keine für grosse Theater genügend ausgibige Stimme. Ob das Gastspiel zu einem Engagement der Sängerin an das hiesige Hoftheater führen wird, hängt von dem Erfolg ihrer ferneren Darstellungen ab. Das erwähnte erstmalige Auftreten war von im Ganzen günstigem Erfolg begleitet. — **Rotterdam.** Frl. Schmidtler vom Hamburger Stadttheater ist für die hiesige Deutsche Oper als erste Soubrette engagirt worden. — **Weimar.** Am 23. Jan wiederholte Frl. Reiss nochmals ihre Darstellung der Angela im „Schwarzen Domino" und gastirte fernerhin noch am 25. als Rosine im „Barbier von Sevilla" und am 28 als Mignon in Thomas' gleichnamiger Oper. An den letzteren beiden Abenden trat ausserdem noch der k. preuss. Hofopernsänger Hr. Woworsky aus Berlin in den Rollen des Grafen Almaviva und des Wilhelm Meister im hiesigen Hoftheater auf. — **Wien.** Frl. Ilma von Murska setzte ihr Gastspiel im Hofoperntheater am 21. („Martha") als Lady Harriet, am 24. („Rigoletto") als Gilda und am 27. Jan. als Dinorah fort. Im Laufe der nächsten Monate werden im Hofoperntheater gastiren: Frl. Zimmermann und die HH. Degele und Jäger vom Hoftheater zu Dresden, die HH. Betz und Niemann aus Berlin und Hr. Hill aus Schwerin.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 27 Jan.: „Herr, erhöre uns" (für 2 Soprane und Alt mit Orgelbegleitung) von Mendelssohn; „Lobet den Herrn" von S. Bach. Am 28. Jan.: „Herr, gehe nicht ins Gericht" von S. Bach. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 28. Jan.: „Laut schalle würdiger Lobgesang" (für sechsstimmigen a capella-Chor) von C. G. Döring. St. Jacobikirche am 28. Jan.: Chor („Fürchte dich nicht, spricht unser Gott") aus „Elias" von Mendelssohn. — **Dresden.** Kreuzkirche am 27. Jan.: „Herr, unser Herrscher", Motette von M. Hauptmann; „Danket dem Herrn, denn er ist freundlich", Motette von J. Otto. Am 28. Jan.: „Des Ewigen ist die Erde", Cantate von Zumsteeg. — **Weimar.** Stadtkirche am 28. Jan.: Motette („Sanctus") von Palestrina. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 28 Jan.: Messe in D von Mozart mit Einlagen von Grunn und Salieri. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 28. Jan.: Krönungsmesse nebst Einlagen von Mozart. Dominicanerkirche am 28. Jan.: Messe in A von A. Czasskowsky mit Einlagen von L. Weiss und C. F. Conradin. Franciscanerkirche am 28. Jan.: Messe von Pittoni; Motetten von Vittoria, Ett und Ruffo.

Opernübersicht.

(Vom 21. resp. 20. bis 26. Januar.)

Leipzig. Stadtth.: 21. Meistersinger; 24. u. 26. Erbe von Morley (F. v. Holstein). — **Berlin.** Königl Opernhaus: 21. Feldlager in Schlesien; 22. Jüdin; 23. Robert der Teufel; 24. Weisse Dame. Walhalla-Volksth.: 21. Postillon von Lonjumeau: 24. u. 26. Don Juan. Friedrich-Wilhelmstädt. Theater: 21. Zehn Mädchen und kein Mann; 22. Grossherzogin von Gerolstein; 24. Schöne Helena. — **Bremen.** Stadtth: 24. Wilhelm Tell. **Breslau.** Lobe-Th.: 22. Schöne Helena; 23. Paimpol und Perinette, Urlaub nach dem Zapfenstreich; 25. Pariser Leben; 26. Dorothea. — **Chemnitz.** Stadtth.: 22. Martha; 26. Alessandro Stradella. — **Cöln.** Thalia-Th: 21. Wilhelm Tell; 24. Don Juan; 26. Fidelio. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 21. Hugenotten; 24. Margarethe; 26. Freischütz. — **Elberfeld.** Stadtth.: 21. Freischütz; 22. Barbier von Sevilla; 24. Tannhäuser. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 20. Dinorah; 22. Lohengrin; 24. Czaar und Zimmermann. — **Hamburg.** Stadtth.: 21. u. 25. Lohengrin; 23. Wilhelm Tell; 24. Stumme von Portici; 26. Hugenotten. —

Hannover. Königl. Hofth.: 20. Martha; 22. Fidelio; 24. Schwarzer Domino. — **Magdeburg.** Stadtth.: 23. Zampa; 26. Robert der Teufel. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 21. Don Juan. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 21. Hans Heiling; 24. Joseph in Egypten; 26. Lohengrin. — **Nürnberg.** Stadtth.: 21. Tannhäuser; 25. Orpheus in der Unterwelt; 26. Barbier von Sevilla. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 22. Troubadour; 25. Czaar und Zimmermann. Kralovské zemské ceské divadlo: 21. Princezna Trebizondská; 24. Norma; 26. Faust a Markéta (Gounod). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 21. Lohengrin; 25. Dornröschen (G. v. Linder). — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 21. Nachtwandlerin; 23. Schwarzer Domino; 25. Barbier von Sevilla. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 21. Martha; 22. Jüdin; 24. Rigoletto; 25. Robert der Teufel; 26. Lohengrin. Carl-Th.: 25. Prinzessin von Trebisonde. Theater an der Wien: 24. Banditen. Strampfer-Th.: 22., 23., 24., 25 u. 26. Dorfbarbier (Schenk). — **Würzburg.** 23. Afrikanerin; 25. Figaro's Hochzeit; 26. Czaar und Zimmermann; 28. Wildschütz.

Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), Claviertrio in Fdur. (Naumburg a. d. S., Musikalische Abendunterhaltung des Hrn. F. Schulze.)
Berlioz (H.), „Il Carnevale di Roma". (Breslau, 8. Abonnementconcert des Orchestervereins.)
— — „Romeo et Juliette" [2.—4. Satz]. (Hannover, 6. Abonnementconcert.)
Brahms (J.), „Rinaldo", Cantate für Tenorsolo, Männerchor und Orchester. (Basel, 7. Abonnementconcert der Concertgesellschaft.)
Bruch (M.), „Frithjof auf seines Vaters Grabhügel". (Leipzig, 15. Gewandhausconcert.)
Gernsheim (F.), Streichquartett in Cmoll. (Cöln, 3. Kammermusiksoirée.)
Goldmark (C.), Orchesterscherzo. (Halberstadt, 4. Abonnementconcert.)
Hegar (F.), Concert für Violine mit Orchester. (Zürich, Benefizconcert des Autors.)
Lachner (F.), 2. Suite. (Breslau, 8. Abonnementconcert des Orchestervereins.)
— — 5. Suite. (Leipzig, 5. Büchner'sches Symphonieconcert.)
Lassen (E.), Beethoven-Ouverture (Elberfeld, 4. Abonnementconcert.)
Raff (J.), „Im Walde", Symphonie. (Basel, 7. Abonnementconcert der Concertgesellschaft.)
Reinecke (C.), „Manfred"-Ouverture. (Elberfeld, 4. Abonnementconcert. Königsberg, Symphonieconcert der Concertcapelle.)
Saint-Saëns (C.), 1. Claviertrio. (Paris, Kammermusik von Saint-Saëns und Genossen.)
Stiehl (H.), Ouverture zu „Jery und Bätely". (Lübeck, 4. Musikvereinsconcert.)
Thieriot (F.), „Loch Lomond", symphonisches Phantasiebild. (Leipzig, 5. Büchner'sches Symphonieconcert.)

Journalschau.

Echo No. 4. Aus dem Leben eines Musikers (F. Wieck betr. und aus einer Schrift Dr. O. Taubert's abgedruckt). — Kunstnachrichten. — Beilage: Beitrag zur Geschichte der Glocken. — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 4. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 5. Besprechung (Dr. W. Langhans, Das musikalische Urtheil und seine Ausbildung durch die Erziehung). — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Urania No. 1. Redactionelles. — Gedichte und Sprüche. — Die neue Orgel in der Marienkirche zu Aachen. — Besprechungen. — Aufführungen. — Berichte.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Die Grundsteinlegung des Wagner-Theaters in Bayreuth wird definitiv am 22. Mai als am Geburtstage des Dichtercomponisten stattfinden, und wird Letzterer bereits im April gänzlich von Luzern nach Bayreuth übersiedeln. Die erwähnte Feierlichkeit soll nach des Meisters Idee noch eine besondere Weihe durch eine Musteraufführung von Beethoven's 9. Symphonie, zu welcher bez. der chorischen Mitwirkung die Dirigenten zweier der renommirtesten Gesangsinstitute schon ihre Unterstützung zugesagt haben, erhalten.

* Eine hübsche Probe von der Art, wie man an manchen Orten Kritiker spielt, ist im Feuilleton der „D. Z." aus Anlass des 3. Bülow'schen Beethoven-Abends in Wien mit Folgendem gegeben: „Einen ganzen Abend nur Clavierspielen und nur Beethoven zu hören, erfordert starke Nerven, und man sehnt sich förmlich nach der üblichen stimmlosen Sängerin (hat sie Stimme, um so besser). Wenn nun der Concertgeber zuletzt gar drei und dreissig Variationen über einen Walzer von Diabelli ankündigt, wer denkt da nicht unwillkürlich an „sieben und siebzig mit dem Bambusröhrl" u. s. w.

* Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien veranstaltet am 2. Febr. eine Grillparzer-Todtenfeier mit Aufführung von Mozart's Requiem, welcher ein von Lewinsky gesprochener Prolog vorausgehen soll.

* Wie man aus Mannheim schreibt, hat sich soeben in Brüssel ein Wagner-Verein unter reger Theilnahme des Publicums gebildet.

* In München gedenkt man im Laufe des Sommerhalbjahrs unter v. Bülow's Leitung R. Wagner's „Tristan und Isolde" zur Aufführung zu bringen.

* In Mannheim gelangte am 24. Jan. Ed. Mertke's dramatisches Singspiel „Lisa, oder die Sprache des Herzens" zur Aufführung.

* Richard Wagner befindet sich augenblicklich für einige Tage in Bayreuth, um verschiedene die „Nibelungen"-Aufführungen betreffende Angelegenheiten zu ordnen. Vorher war er behufs mündlicher Besprechung mit seinem Architekten kurze Zeit in Berlin anwesend. Seine Reise von letzterer Stadt aus nach Bayreuth verband der Meister mit kurzen Aufenthalten in Weimar und Leipzig.

* Prof. Joachim concertirt gegenwärtig in St. Petersburg.

* Joh. Strauss wird im Frühling auf kurze Zeit nach Petersburg gehen; für die Hochsommersaison ist er mit 42,000 Frcs. nach Baden-Baden engagirt worden. Der Erfolg seines „Indigo" soll — wie man berichtet — den Tanzcomponisten ermuthigt haben, die Composition einer neuen Operette in Angriff zu nehmen.

* Jacques Offenbach hat bereits wieder eine neue für Paris bestimmte Operette vollendet, deren Titel „Corsaire noir" lautet.

* Der berühmte Sänger Tamberlik weilt gegenwärtig in Havanna, und zwar nicht als ausübender Künstler, sondern als Director des dasigen Tacon-Theaters. Dass sich der Sänger sehr gut in seine dermalige Stellung findet, beweist der Umstand, dass er durch seine ersten 30 Vorstellungen bereits einen Gewinn von circa 80,000 Piaster zu erringen gewusst hat.

* Hans von Bülow's Concerttour gestaltet sich zu einem fortgesetzten Triumphzug. Speciell in Leipzig gehen die Stimmen mit ziemlicher Einhelligkeit dahin, dass man in diesem Künstler unstreitig den ersten Pianisten der Gegenwart besitze. Bediente sich H. v. Bülow anfangs seiner Reise Bösendorfer'scher Flügel zu seinen Vorträgen, so ist er doch gegenwärtig ganz froh, wieder auf den ausgezeichneten Fabrikaten Bechstein's spielen zu können.

Auszeichnungen. Bei Anlass des Krönungs- und Ordenfestes haben die HH. Hofpianofortefabrikant C. Bechstein, Bibliothekar Dr. Bruns und Prof. F. Kiel den rothen Adlerorden 4. Classe, Jos. Gungl den Kronenorden 4. Classe und Obercapellmeister W. Taubert das Ritterkreuz des k. Hausordens von Hohenzollern verliehen erhalten.

Gestorben. Am 23. Jan. verstarb in Berlin die talentvolle Componistin Frl. Aline Hundt.

Kritischer Anhang.

Männerchöre von W. Speidel.

1) Fünf Chöre für vier Männerstimmen, Op 31. Leipzig, Kahnt.
2) Reiterlied für vier Männerstimmen, Op. 33. Ebendaselbst.
3) Vier Gesänge, Op. 41. Leipzig, Robert Forberg.
4) Hymne „O Geist der Töne" (Dichtung von Schönhardt) für Männerchor und Orchester, Op. 39 und
5) Geisterchor aus „Faust" von Goethe, für Männerchor und Orchester, Op. 40. Leipzig, Kahnt.

Die Existenz von tausend und abertausend mittelmässigen, schlechten und sehr schlechten Männerchören ist ein bedauerliches, nicht zu unterschätzendes Hinderniss für die Verbreitung wirklich guter Musik unter dem Volke. Nicht blos fast jeder mittelmässige Dirigent eines kleinen Gesangvereins, sondern überhaupt jeder Musikdilettant, der eine Compositionsader in sich zu verspüren wähnt, fühlt sich von unserem lieben Herrgott auserkoren, die Welt mit seinen trefflichen Gaben zu beglücken. Die Accorde am Clavier zusammengesucht, genügt es ihm, einige wohlklingende Verbindungen hergestellt und sich damit betrogen zu haben. Es ist traurig, dass derlei Menschenkinder gar keine Idee davon haben, welche musikalischen Kenntnisse, namentlich betreffs der Klangwirkung, der Lage und der Führung der einzelnen Stimmen und der Declamation erforderlich sind, um wirklich gute — zumal den gesteigerten Ansprüchen der Gegenwart entsprechende Männerchöre in Musik zu setzen. Ein wirklich wohlthuendes Gefühl ist es deshalb, wenn man unter den vielen Männerchören wiederum etliche findet, die wirkliche, wahrhaftige Kunstproducte sind. Zu solchen zählen die oben genannten Männerchöre von W. Speidel. Wir begegnen beim Durchgehen derselben einem grossen Gedankenreichthum, einer reichen Erfindungs- und Empfindungsgabe und — was diese Compositionen namentlich auszeichnet — einer vortrefflichen musikalischen Arbeit. Letztere Eigenschaft — welche die Mehrzahl der existirenden Männerchöre nicht besitzt — ist Speidel's Compositionen ganz besonders eigen. Die Declamation ist meist tadellos, und die einzelnen Stimmen bewegen sich in den ihnen gebührenden Rahmen, jede in möglichst selbständiger Weise. Von den fünf, der Leipziger Liedertafel dedicirten Chören Op. 31 spricht seiner wundervollen Stimmung halber No. 4: Lied im Volkston mit Geibel's „Mag auch heiss das Scheiden brennen" weitaus am besten an. Es ist dieses Lied in Wahrheit eine Perle deutschen Männergesangs. Sehr hübsch empfunden sind ferner No. 1: „Nachtgebet" von Zeise und No. 3 „Abendlied" von Müller von der Werra. No. 2 ist ein lebhaftes feuriges „Trinklied" von Kobell, in welchem besonders die Cantilene des kleineren Chors anspricht. Das etwas düstere Lenau'sche „Reiterlied" hat Speidel mit Geschicklichkeit in Musik gesetzt. Es bildet Op. 33 und ist dem Liederkranz in Baltimore zugeeignet. Ob dasselbe aber der Liederkranz in Baltimore bald im Ohre haben wird, ist eine andere Frage, denn es bietet diese Composition nicht ganz kleine Schwierigkeiten, die allerdings dadurch verringert werden, dass die Ausführung nach des Componisten Vorschrift nicht ausschliesslich dem „grossen", sondern theilweise dem „kleinen Chor" beziehungsweise „Soloquartett", dem man gewöhnlich mehr zumuthen darf, zufällt.

Op. 41 enthält wiederum 4 Gesänge, unter welchen wir, wie in Op. 31, jenem den Vorzug geben, welches uns Speidel's musikalische Empfindungen in ungeschminkter Wahrheit zeigt. Wer mit Speidel's Compositionsweise einigermaassen vertraut ist, der weiss, dass Speidel von Hause aus Lyriker ist. Deshalb gelingen ihm einfache Sangesweisen meist ganz vorzüglich. Ganz und gar ungekünstelt ist eben das bereits erwähnte Lied in Op. 41, „Sehnsucht" (nach Karl Morell), das gewiss in jedem Vereine grosses Vergnügen macht.

No. 2: „Frühlingspracht" (Gedicht von Agnes Franz) ist wegen seiner musikalischen Arbeit interessant, welche sich hauptsächlich durch sehr selbständige Führung der Stimmen darlegt. Das Werk beginnt in homophoner Weise als Andante sostenuto in A dur, aber schon im 6. Takt tritt auf eine 4taktige Dauer die Tonart Cis dur ein, was, wie überhaupt die häufigen Modulationen, denen wir in diesem Chor freilich begegnen, vielleicht den einen oder anderen conservativen Liederkranzdirigenten, wenn auch zu unserem Bedauern, veranlassen könnte, die Composition als zu schwierig bei Seite zu legen. Mit diesem Cis dur tritt im ersten Bass ein neues melodisches Motiv ein, das von dem zweiten Bass und ersten Tenor in den folgenden Takten nachgeahmt wird und welches auch, um einen Periodenschluss in E dur einzuleiten, in vernehmlich rhythmischer Aehnlichkeit zur Ueberleitung nach E verwendet ist. Dieser ersten folgt eine zweite Periode, zu deren Beginn wiederum das Hauptthema in der Haupttonart auftritt. Nach einigen guten sequenzmässigen Steigerungen schliesst der Hauptsatz in der Haupttonart A dur. Hierauf folgt als Mittelsatz ein freudig bewegtes, modulativ reiches Allegro moderato, dessen Form sehr klar ist, indem sich derselbe in lauter vier- und zweitaktige Abschnitte gruppirt, wovon jeder mit meist sechs- und siebenstimmigen Accorden in zartem piano oder mit forte endigt, was wohl hübsche, eigenthümliche Effecte hervorbringen mag. Mit dem achtstimmigen *ppp*-Dominantseptimenaccord von A dur schliesst der Mittelsatz, worauf sofort der Hauptsatz zunächst als Soloquartett wieder eintritt, während die beiden Chorbässe im *ppp* das grosse und kleine e noch eine Zeit lang aushalten. Bis auf eine wirkungsreiche Schlussweise, die darin besteht, dass zu ganz einfach gehaltenen *pp*-Accorden des Chors ein Solotenor mit freundlichen Anklängen an das Hauptthema tritt, ist die Wiederholung des Hauptsatzes notengleich mit seinem ersten Auftreten. Einfacher und leicht singbar ist No. 1 der gleichen Opuszahl — das „Neujahrlied" von Hebel. — Strophe 1, 2 und 4 sind in Melodie und Harmonie bis auf eine etwas verlängerte Schlussweise bei Strophe 4 als letzte gleichlautend. Strophe 2 beginnt mit Fragen des 1. Basses und 2. Tenors: „Wars nicht so im alten Jahr? Wirds im neuen enden?" worauf der ganze Chor mit neuen Harmonien in einem Tempo animato einfällt, um gegen Schluss ritardirend auf der Dominante von Cmoll zu endigen, damit der Chor unisono die 4. Strophe in Es dur beginne. Diese letzte Strophe hat vermuthlich auch das ursprüngliche Tempo Andante maestoso, wiewohl es nach dem vorausgegangenen Tempo animato nicht ausdrücklich vorgezeichnet ist.

Wir kommen zu No. 4 dieser Sammlung, betitelt: „Das grüne Thier und der Naturkenner" (ged. v. Kopisch). Wie der Titel schon ausweist, muss das Lied komisch sein. Und das ist es auch! Speidel hat hier wirklich das Richtige getroffen, jedenfalls mehr, als in dem komischen Lied: „Martini Kirchweih" des Op. 31. Wenn ein Liederkranz einen 2. Bassisten besitzt, der eine komische Ader hat und drollige Bassoli vorzutragen versteht, so empfehlen wir ihm dieses komische Lied. Der Vollständigkeit wegen sei noch erwähnt, dass das Op. 41 dem Liederkranz in New-York gewidmet ist.

Männerchöre mit Orchesterbegleitung sind verhältnissmässig selten, wenn sie nicht gerade Theile eines grösseren Ganzen sind. Speidel bietet uns als Op. 39 und 40 zwei grosse Chöre mit Begleitung des Orchesters. Selbstverständlich (?) sind beide im Clavierauszug erschienen. Die Hymne „O Geist der Töne" (Dichtung von C. Schönhardt) gruppirt sich in vier Theile. Nach einem 8taktigen Ritornell des Orchesters, bez. Claviers, beginnt der grosse Chor in einer majestätischen Weise — *p* anhebend und zum *ff* sich steigernd, ganz den schönen Textworten entsprechend. — Nach einem Periodenschluss auf der Dominante von Cmoll beginnt der Halbchor eine Gesangweise, welche gleichfalls eine Periode von etwa 16 Takten bildet, worauf der ganze Chor die

zweite Hälfte der letzten Periode wiederholt, um den ersten Theil zu beschliessen. Der zweite Theil ist ein Allegro marcato mit zum Theil polyphonischer Behandlung der Singstimmen und einer lebhaften Triolenachtelbewegung, welche ihren Grund in den Textworten: „O du, der Meereswogen zu Melodien zwingt" zu haben scheint. Von Bdur führt die Modulation durch As-, Gis- und Cismoll nach Hdur, von da durch E und Amoll nach Cdur. Uebrigens können diese raschen Modulationen selbst für das ungebildetste Ohr nichts Ueberraschendes haben, denn sie zeigen sich äusserst natürlich und ergeben sich eigentlich aus der Durchführung des dem Satze zu Grunde liegenden Motives. Der Uebergang von Hdur über E- und Amoll nach Cdur ist nichts Anderes, als die Wiederholung des Bisherigen um eine halbe Tonstufe höher. Man vergleiche die Aufeinanderfolge der Tonarten in beiden Perioden, aus denen dieses Allegro marcato besteht.

1. Periode: B es as-gis cis H
Anfang Modulationsordnung Schluss
2. Periode: H e a d C

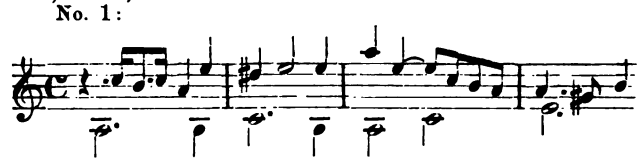
Diese Wiederholung und der nachherige Schluss in C, der dann natürlich noch entsprechend verlängert ist, sind zweifelsohne von überraschender Wirkung. — Der 3. Theil ist ein Larghetto, in welchem Soloquartett und Chor abwechseln. Das Soloquartett beginnt in Asdur mit einem schönen getragenen Gesang; wir wünschen nur, dass das hohe as, mit dem der 1. Tenor zu beginnen hat, stets richtig intonirt werde. Die Begleitung schweigt fast während der ganzen Dauer des Soloquartetts, sowie auch beim späteren Erscheinen derselben; nur der Chor wird von ihr unterstützt. Nach einem sehr ruhig und *pp* gehaltenen Schlusse erscheint der 4. Theil, welcher in der Hauptsache eben die Wiederholung des 1. Theils ist. Gegen den Schluss ändert sich jedoch zunächst die Begleitung, welche lebhaftere Tonfiguren erhält, später auch, um einen der Länge des Ganzen entsprechend reifen Schluss zu erhalten, der Gesang.

Unseres Dafürhaltens musikalisch fast noch werthvoller als diese besprochene Hymne ist der Geisterchor aus Goethe's „Faust", Op. 40, wie schon erwähnt gleichfalls mit Orchester-, eventuell Clavierbegleitung. Es ist sehr schwer, der schauerlich erhabenen Stimmung dieser Dichtung ein passendes musikalisches Kleid zu geben: Speidel ist es gelungen. Die Form dieses Werkes ist annähernd die Sonatenform. Nach einer 14taktigen Einleitung des Orchesters, bestehend in gehaltenen Accorden, die auf das Folgende in geeigneter Weise hindeuten, beginnt der Chor mit dem Hauptsatz, welcher auf der Dominante der Haupttonart (Amoll) endigt. Mit dem nun folgenden Ueberleitungssatz, an dem sich auch noch auf einige Takte der Chor — unisono beginnend — betheiligt, tritt in der Begleitung ein Achteltriolenmotiv ein, mittelst dessen Durchführung in den Tonarten Amoll, Edur und Emoll die Dominante der Seitentonart Cdur erreicht wird, in welcher nun denn auch der Seitensatz mit den grossen Worten: „Mächtiger der Erdensöhne, prächtiger baue sie wieder" beginnt. Solostimmen beschliessen diesen Seitensatz mit dem Dominantseptimenaccord von Cdur, alsdann tritt nach einer nur 5taktigen Ueberleitung des Orchesters der Hauptsatz — der Schluss derselben in etwas veränderter Weise — wieder auf. Ein etwas längerer Ueberleitungssatz, gleichfalls wie der erste mit einem Achteltriolenmotiv in der Begleitung ausgestattet, führt nach Adur, damit in dieser Tonart nach den musikalischen Gesetzen der Seitensatz beginne. Ein etwas breiter Schlusssatz, der unvermerkt aus dem Seitensatz herauswächst, gibt dem sehr schönen Werk einen ihm würdigen Abschluss. — Indem wir nun unsere Besprechung Speidel'scher Männerchöre beschliessen, wünschen wir diesen meist vortrefflichen Compositionen sowohl um ihrer selbstwillen, als auch der so wünschenswerthen Veredelung des Mäunergesangs halber die weiteste Verbreitung. T.

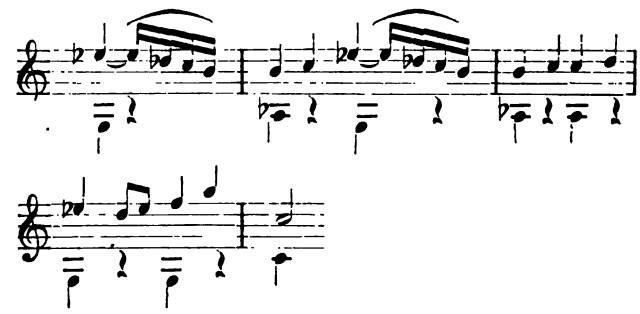
W. G. Cusins. Concerto pour Piano avec Accompagnement d'Orchestre, Op. 6. Für Clavier allein 2 Thlr. Hamburg, Aug. Cranz.

Formelle Abrundung und Gewandtheit dürften die Hauptvorzüge dieses Concertes sein. In Anbetracht der geringen Opuszahl, die ein im Anfange seiner öffentlichen Laufbahn befindliches Talent vermuthen lässt, möchten wir diese Vorzüge übrigens höher veranschlagen, als wir es ohne Berücksichtigung besonderer Umstände thun würden, denn die Erfindung ist noch ziemlich unselbständig. Themen wie im ersten Satz, Allegro appassionato, Amoll,

No. 1:



und No. 2:



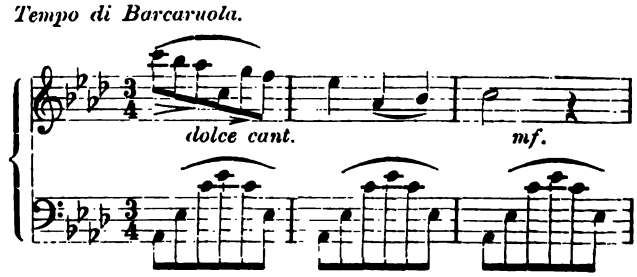
werden kaum im Stande sein, heutzutage ein noch so fleissig gearbeitetes Musikstück vor schnellem Ableben zu schützen. Doch wird der Componist mit gewählteren Themen jedenfalls Tüchtiges zu leisten im Stande sein. Das Concert ist Sterndale Bennett gewidmet und besteht aus einem Allegro appassionato, einer „Romanze", welche auch einzeln verkauft wird, und einem Finale quasi una Tarantella. W. F.

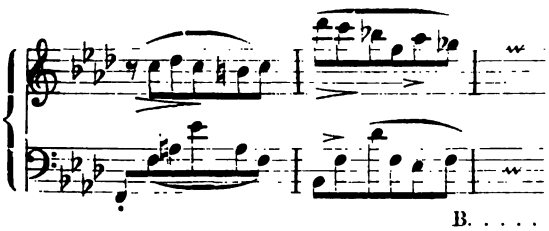
Carl Gerber. „Salzburger Tonbilder" (vier Stücke) für Pianoforte, Op. 16. Wien, Haslinger.

— — „Am Gestade eines Sees". Charakteristisches Tonbild für Pianoforte, Op. 17. 12½ Sgr. Ebendaselbst.

Die Bekanntschaft mit dem uns hier zum ersten Male begegnenden Componisten war eine nicht eben erfreuliche. Vergeblich suchten wir in den beiden Werken nach einem Gedanken; überall stiessen wir auf jene schon tausend Mal dagewesenen, nichtssagenden Motivchen und Figürchen, die hier nur in veränderter Zusammenstellung erscheinen. In Op. 16 ist der „Marionettentanz" noch das Beste. Op. 17 zeigt gelungenere Charakteristik, wenigstens wurde uns, als wir so am „Gestade des Sees" dahinwandelten, in der That ganz wässerig zu Muthe. Hier möge der Anfang dieses Op. 17 folgen:

Tempo di Barcaruola.





B. . . . . u.

Liederkranz. Chöre und Quartette für Männergesangsvereine. Wien, C. Haslinger.

Von dieser Sammlung liegen uns drei Hefte, No. 41—43, vor. Das erstere, mit zwei Quartetten von W. Rank, Op. 5, enthält No. 1 „Am Sommermorgen" (von H. Heine) und „Schneeglöckchen" (von J. von Wessenberg). Es sind dies Compositionen der gewöhnlichen Art mit den gewöhnlichen dynamischen Effecten solcher Werke mit Ausnahme einer Absonderlichkeit. Wie nämlich der Componist die Behandlung von Textesstellen im 2. Quartett, Vers 1 (*ff*) „Wie Engel des Himmels (*pp*) im Lichtglanz zu sehn" motiviren will, ist uns schwer verständlich, da doch bei so unschuldigem Text gar kein Grund vorhanden, nach der grösstmöglichen Stärke die ausgesuchteste Schwäche des Tones folgen zu lassen. Offenbar widersinnig aber erscheint die Verwendung eines solchen Effectes im 2. Vers an der betreffenden Stelle (*ff*): „Da hüllt sich das Zarte [*sic!*] (*pp*) in blendendes Weiss" und beim 3. Vers (*ff*). „Dich, Bote des Frühlings (*pp*), der höhern Natur". Dergleichen musikalischer *nonsens* kommt leider so oft vor, dass es zu verwundern ist, wie Componisten so wenig Nachdenken oder soviel Liebe zum gröbsten der Effecte zeigen können. — Ungleich werthvoller in Arbeit und Auffassung sind Heft 42 „Neuer Frühling" (von O. Roquette) und Heft 43 „Schilflied" (von N. Lenau), beides Compositionen von Ed. Kremser (Chormeister des Wiener Männergesangvereins). Aber auch hier tritt uns im „Schilflied" ein für Chorlieder ganz ungebräuchliches Zeichen, *ppp*, entgegen. Wenn auch für jedes Kunstgebilde dem Schaffenden ein Ideal vorschweben soll, so ist es doch unbedingt falsch, sich die Ausführung von Männerchören durch Kunstsänger vorzustellen; hierbei ist die reale Wirklichkeit maassgebend und sind einem Verein von Liebhabern des Männergesangs bei ihren Productionen nicht Zumuthungen zu stellen, welche selbst Kunstsängern schwer werden möchten. — Was melodischen Fluss und leichte Ausführbarkeit betrifft, können wir trotzdem nicht umhin, sämmtliche drei Hefte den betreffenden Vereinen zu empfehlen. Verständige Dirigenten werden die anstössigen Stellen schon zu beseitigen wissen. E. W. S.

Briefkasten. *P. T.* in *K.* Einsendung gedruckter Referate über Ihre Concerte führt nicht zu dem anscheinend von Ihnen beabsichtigten Resultat. Eine interessantere Aufstellung Ihrer Programme wäre uns erfreulicher. — *M. S. T.* in *D.* Wenden Sie sich wegen Beschaffung eines Concertflügels nur getrost an Bechstein in Berlin. Sie brauchen gar nicht erst die durch Bülow's Concert wahrscheinlich gebotene Gelegenheit, ein Fabrikat dieser Firma kennen zu lernen, abzuwarten. — *D. H.* in *B.* Wir danken für die Mittheilungen über Ihr Liedertafelconcert und B.'s wüthige Parteinahme gegen unser Blatt Erstere können wir nicht gut aufnehmen, weil wir in letzter Zeit von anderer Seite mit Berichten aus Ihrer Stadt bedient worden sind. Mit Abdruck jenes Curiosums würden wir jenem Herrn, welcher Ihre Lesegesellschaft bevormundschaften zu müssen glaubt, zuviel Ehre anthun. *A — Z.* Ihre erste Anfrage wird durch eine der vorstehenden Antworten mit erledigt Den uns zugedachten Feuilletonbeitrag wollen Sie uns gef zur Einsicht zusenden. — *H. L.* in *F. a. M.* F. Witt's „Musica sacra" und „Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik" im Verlag von Fr. Pustet in Regensburg

Anzeigen.

Im Verlage von A. H. PAYNE in Leipzig ist erschienen:

Die Geschichte des Claviers

[36b.] **vom Ursprung**

bis zu den modernsten Formen dieses Instruments.

Von

Dr. Oscar Paul.

Mit circa 50 in den Text gedruckten Illustrationen.

Preis 2 Thlr. 15 Sgr.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes, auch von A. H. PAYNE in Leipzig direct gegen Einsendung des Betrags in Geld oder Briefmarken, worauf die Zusendung sofort per Postpacket franco erfolgt.

Adressen beliebe man recht deutlich aufzugeben.

[37.] Demnächst erscheint bei mir:

Josef Rheinberger, Op. 61.

Thema mit Veränderungen.

Ein Studienwerk für Pianoforte.

Leipzig, Januar 1872.

Friedrich Hofmeister.

Im Verlage von **E. W. Fritzsch** in Leipzig erscheint nächste Woche:

[38.] **Band III**

der

Gesammelten Schriften u. Dichtungen

von

Richard Wagner

mit folgendem Inhalte:

Einleitung. — Die Kunst und die Revolution. — Das Kunstwerk der Zukunft. — „Wieland der Schmied", als Drama entworfen. — Kunst und Klima. — Oper und Drama, erster Theil: Die Oper und das Wesen der Musik.

Preis 1 Thlr. 18 Ngr.

Bestellungen auf diesen einzelnen Band sowohl, als auch auf die bis Juli 1873 vollständig in 9 Bänden zur Versendung gelangende Gesammtausgabe können durch jede Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung ausgeführt werden.

[39.] **Aug. Thümmler in Leipzig**

macht die Herren Musikdirectoren auf den eben erschienenen **ersten Anhang** zum Hauptcatalog seiner reichhaltigen **Musikalien-Leihanstalt für arrangirte Orchester-Musik** aufmerksam und versendet denselben auf frankirte Bestellung gratis.

Im Verlage von **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschien:

[40.]

Tarantella

für Pianoforte zu vier Händen componirt von

Jos. Rheinberger.

Op. 13. 22½ Ngr.

Duo

(in Amoll)

für zwei Claviere von

Jos. Rheinberger.

Op. 15. 2 Thlr. 15 Ngr.

Phantasiestücke

für Pianoforte und Violine componirt von

Emil Stockhausen.

Op. 2.

Heft I. 22½ Ngr. Heft II. 1 Thlr.

Natur- und Lebensbilder.

Clavierstücke

von

Ferd. Thieriot.

1. Serie, Op. 17. 2 Hefte à 15 Ngr.

2. Serie, Op. 18. 2 Hefte à 15 Ngr.

Phantasiestücke

für Pianoforte

componirt von

Ferd. Thieriot.

Op. 22. 2 Hefte à 17½ Ngr.

Genrebilder

für Pianoforte

componirt von

Aug. Winding.

Op. 15.

Heft I. 25 Ngr. Heft II. 20 Ngr.

[41.]

Offene Stellen für Musiker.

Gesucht: Ein Gesanglehrer für die Musikschule des Galizischen Musikvereins in Lemberg. Adr. **Galizischer Musikverein in Lemberg**, No 17 Ringplatz. — Ein Soloviloncellist, ein 1. Oboer, ein 1. Clarinettist und ein 1. Hornist für ein grosses Concertorchester. Adr. unter der Chiffre **„Orchesterangelegenheit" poste restante Berlin.**

[42.]

Gesucht:

1 Geiger, 1 Bassist, 1 Clarinetttist, monatl. Gehalt bei freier Station 8 Thaler.

Quakenbrück (Provinz Hannover). **Gust. Rüdiger,** Stadtmusicus.

[43.] Die Buch- und Musikalienhandlung von **J. Deubner** in Riga offerirt:

1 Joh. Sebastian Bach's Werke

Band I bis XVIII.

(Ausgabe der Bach-Gesellschaft.)

Das Exemplar ist neu und wird franco Leipzig geliefert. Gütige Anträge werden direct nach Riga erbeten.

[44.]

Concerte

von

Dr. Hans von Bülow.

Am 22. Januar Berlin, am 23. Gotha, am 24. Erfurt, am 26. Leipzig, am 27. Dresden, am 29. Görlitz, am 30. Berlin, am 31. Posen, am 2. Februar Breslau, am 3. Kattowitz, am 5. und 8. Warschau, am 10. Danzig, am 12. und 15. Königsberg i. Pr.

[45.] Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

Ueber die Bestimmung der Oper.

Ein akademischer Vortrag

von

Richard Wagner.

2. Auflage. 10 Ngr.

Beethoven

von

Richard Wagner.

2. Auflage. 15 Ngr.

[46.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von **Musikalien, musikalischen Schriften etc.** bestens empfohlen.

[47.] Durch jede Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung zu beziehen:

Photographisches Tableau,

enthaltend die Portraits nachgenannter früherer und jetziger Lehrer und Lehrerinnen des Conservatoriums der Musik zu Leipzig: Becker (C. F.), Böhme (F.), Brendel (F.), Bünau-Graban (Henriette), Coccius (Th.), David (Ferd.), Davidoff (C.), Dreyschock (R.), Gade (N. W.), Götze (F.), Grützmacher (F.), Hauptmann (M.), Hegar (E.), Hermann (Fr.), Hiller (Ferd.), Joachim (J.), Klengel (M.), Lübeck (L.), Mendelssohn-Bartholdy (F.), Moscheles (Ign.), Papperitz (R.), Plaidy (L.), Reinecke (C.), Richter (E. F.), Rietz (J.), Röntgen (E.), Sachse (R.), Schäfer-Hofer (Fanny), Schumann (Clara), Schumann (Rob.), Wenzel (E. F.).

Gr. Quart. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr. netto.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 9. Februar 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ
für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 7.

Inhalt: Ueber angebliche Missklänge in der Musik Richard Wagner's. Von Otto Tiersch. — Kritik: Ludwig Noh', Die Beethoven-Feier und die Kunst der Gegenwart — Biographisches: Johann Christoph Lauterbach. (Mit Portrait.) — Feuilleton: Mancherlei Gleichnisse. Von W. Tappert. — Tagesgeschichte: Musikbrief aus Dresden. — Berichte. — Concertumschau — Engagements und Gastspiele. — Kirchenmusik. — Opernübersicht. — Aufgeführte Novitäten. - Journalschau. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Briefkasten. — Anzeigen.

Ueber angebliche Missklänge in der Musik Richard Wagner's.

Von **Otto Tiersch.**

Ein Vortrag über Lübke's Parallele zwischen Hans Makart und Richard Wagner, gehalten und besprochen in einer Versammlung von Tonkünstlern, wurde mir zu einer directen Aufforderung, eine Consequenz aus meinem „Harmoniesysteme" in diesen Blättern näher zu beleuchten. Es ist dieses die Idee einer „unbegrenzten Bildungsfähigkeit und Bildungsbedürftigkeit des musikalischen Gehörs". Dabei liegt es keineswegs in meiner Absicht, die von Herrn Lübke aufgestellten Behauptungen zu widerlegen. In jenem Artikel erweist sich der sonst so gediegene Kunstkritiker auf dem Gebiete der Tonkunst so vollkommen als Laie, dass man sich wundern muss, wie von seinen Versuchen nach dieser Seite hin in einer Tonkünstlerversammlung nur überhaupt noch Notiz genommen werden konnte. Man könnte also in Beziehung auf das von Hrn. Lübke gebotene Material sich höchstens veranlasst fühlen, gelegentlich gegen die weitverbreitete Unsitte zu protestiren, dass in Sachen des musikalischen Geschmackes sich jeder Laie ein vollgiltiges Urtheil glaubt anmaassen zu dürfen; aber auch dieses halte ich für überflüssig, weil es unwirksam ist, so lange die Tonkünstler dieser Anmaassung thatsächlich zustimmen und ihr schmeicheln. Meine Auslassungen richten sich vielmehr gegen ein selbst bei Fachmännern oft vorhandenes Vorurtheil.

In jener Versammlung hatte ich Veranlassung, der von mehreren Seiten ausgesprochenen Ansicht entgegenzutreten, „Wagner's Musik sei doch an vielen Stellen geradezu misslautend"; ich that dieses, indem ich behauptete, dass jenes Urtheil nach meiner Ueberzeugung seine Begründung nicht in einem Verletzen musikalischer Gesetze von Seiten Richard Wagner's, sondern nur in der eigenen unzureichenden musikalischen Bildung der Urtheilenden finde. Begründen konnte ich diese Behauptung dort nur durch einen Hinweis auf mein „Harmoniesystem". Oeffentlich widersprach man trotzdem nicht, so sehr man auch verletzt sein mochte; aber privatim gings los: „Was, Alles soll gestattet sein? Alle Accorde sollen einander folgen? alle Tonarten verbunden werden können? Wo bleibt da die Grenze?" Auf meine Entgegnung, dass an dieser erschreckenden (!) Anarchie weder Wagner noch irgend ein anderer Componist, sondern nur die beschränkte Armseligkeit der Theorie schuld sei, schwieg man, — aber man wurde vorsichtiger in seinen Urtheilen, wenigstens sprach man nicht mehr vom „Missklange" Wagner'scher Musik.

Jener Vorwurf wird nun Wagner von seinen Gegnern so oft gemacht, und er ist Schumann und Beethoven, ja selbst Mozart so häufig entgegengeschleudert worden, dass es sich wohl der Mühe lohnt, ihm einmal öffentlich ganz entschieden zu widersprechen. Und dieses ist meine Absicht. — Wenn ich einem solchen Stichworte entgegentrete, soweit es auf die Wagner'sche Musik angewendet wird, so geschieht dieses nur aus dem Grunde, weil ich es mit wirklich lebensfähigen Gegnern zu thun haben möchte; Mozart, Beethoven und selbst Schumann werden in dieser Weise nur noch von einer antediluvianischen Coterie angegriffen, gegen die ich einen ernsthaften Kampf nicht unternehmen möchte. Es geschieht also nicht aus Partei-

interesse, etwa um die Wagner'sche Musik zu fördern. Begeisterung für die Wagner'schen Schöpfungen zu erwecken, liegt weder in meiner Absicht, noch in meiner Macht; ich will nur jenes Vorurtheil bekämpfen und auffordern, den Werken dieses Componisten in Bescheidenheit näher zu treten und sie nach eingehendem Studium unbefangen auf sich wirken zu lassen. Mehr braucht aber weder die Musik Wagner's, noch die eines anderen Componisten zu ihrer gerechten Würdigung.

Zur Bekämpfung jenes Vorurtheils erscheint mir nun der in jener Versammlung von mir eingeschlagene Weg als der einzig richtige, weil allein wirksame. In der That, was hat es den meisten Gegnern Wagner's gegenüber bis jetzt genützt, wenn man ihnen entgegenhielt, dass dieser Componist nur in seinem gesammten Kunstschaffen beurtheilt werden dürfe? Viele wollen und können nun einmal nicht sich auf diesen Standpunct erheben, sondern greifen einzelne (musikalische oder textliche) Momente aus seinen Schöpfungen heraus, um sie als Angriffspuncte zu benutzen. Der Hinweis darauf, dass ein Liszt, ein Tausig, ein Bülow u. s. f., die ihre eminente musikalische Begabung unleugbar nachgewiesen haben, sich doch schwerlich für einen Componisten begeistern würden, der sinnloses und übelklingendes Zeug geschrieben, blieb ohne Erfolg; ja selbst die neueste unableugbare Thatsache, dass Wagner durch seine Dirigententhätigkeit tieferes Verständniss für die Schönheiten Beethoven'scher Compositionen documentirt und angebahnt hat, als irgend ein jetzt lebender Dirigent, hat keinen Schutz gegen jenen Vorwurf abgegeben, obwohl es aller Wahrheit geradezu Hohn sprechen würde, wenn ein mit so feingebildetem Musiksinne begabter Componist wirklich solche Verstösse gegen die einfachsten Gesetze der Tonkunst sich zu Schulden kommen liesse, wie man Wagner nachredet. Jene Verurtheilung der Musik Wagner's schleppt sich trotz aller dieser Beweise ihrer Unrichtigkeit wie ein Erbübel fort, selbst bei sonst recht besonnenen und strebsamen Musikern und Musikfreunden. Das geflügelte Wort von dem „Misslaute" der Wagner'schen Musik ist eben zu oft von Männern ausgesprochen worden, die durch die Summe ihrer Leistungen während einer langjährigen Wirksamkeit, oder durch andere minder edle Rücksichten in hochangesehene musikalische Stellungen gekommen sind, und es stimmt ausserdem mit der oberflächlichen Beobachtung jedes als Neuling an die Wagner'schen Werke herantretenden Musikers und Laien zu auffallend überein, als dass es nicht gern geglaubt und als erhabene Weisheit weiter colportirt werden sollte. Nur wenn sich die Ueberzeugung Bahn bricht, dass man mit jener Redensart seiner eigenen geistigen und musikalischen Begabung und Entwickelung ein Armuthszeugniss ausstellt, wird jene Voreingenommenheit schwinden. Es soll daher meine Aufgabe sein, jenes Urtheils Berechtigung, wie die scheinbare Bestätigung seiner Richtigkeit durch die Erfahrung genügend zu kritisiren; ich glaube diese Aufgabe zu erfüllen, wenn ich die Thatsache einer „unbegrenzten Bildungsfähigkeit und Bildungsbedürftigkeit des musikalischen Gehörs" als nicht nur „möglich", sondern auch als „einfach" und „natürlich" nachweise. Daraus wird sich dann meine Behauptung von selbst ergeben, dass jenes Urtheil nur aus einer unzureichenden, weil einseitigen musikalischen Bildung des Urtheilenden entspringen kann. Schon an verschiedenen Stellen (z. B. in No. 4—6 d. vor. J. der „Neuen Zeitschrift f. Musik" und in No. 21, 22, 27, 29, 30 und 32 d. vor. J. d. Blts.) habe ich Aehnliches behauptet und nachgewiesen; die Sache war damit aber keineswegs erledigt, sondern nur angeregt, und es wurde schon damals auf weitere Auslassungen in dieser Frage hingedeutet, von denen dieser Artikel ein Theil ist.

Wenn ich mich bei diesen meinen Auseinandersetzungen auf mein theoretisches Werk („System und Methode der Harmonielehre"*) stütze, so entschuldigt mich der Umstand, dass ich anderswo keine genügende Grundlage für meine Ideen finden würde. In den Lehrbüchern für die musikalische Theorie ist man hinsichtlich der Harmonielehre über Gottfried Weber („Versuche einer geordneten Theorie der Tonkunst", 3. Auflage, 1830—32) trotz Dehn, Marx, Lobe, Richter und Weitzmann noch nicht hinausgekommen, ja die meisten dieser Schriften stehen in Beziehung auf die Klarheit der Auseinandersetzungen, die Prüfung der Grundlagen und die Consequenz der Anordnung hinter jenem Werke weit zurück. (Man vergleiche nur Wuerst's in den beiden grössten Berliner Conservatorien eingeführtes Lehrbuch mit den Schriften Weber's!) Weber aber ahnt zwar Aehnliches, als ich hier darlegen will; die Einrichtung seines ganzen Systems lässt ihn jedoch weder eine wirkliche Ueberzeugung gewinnen, noch eine genügende Erklärung der geahnten Thatsache finden.

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Ludwig Nohl. Die Beethoven-Feier und die Kunst der Gegenwart. Eine Erinnerungsgabe.

Nicht ohne die Besorgniss, den Unwillen des aufmerksamen Lesers der Rubrik „Kritik" zu erregen, wagen wir es, dieselbe schon wieder mit einer Recension über dieses neueste Nohl'sche Fabrikat zu füllen. Nur die wenigen, zwischen diesen nebelhaften 162 Seiten

*) Der Natur eines systematischen Werkes entspricht es, namentlich wenn ein solches Werk auf absolut neuen Gesichtspuncten beruht, dass dasselbe nur schwer in weitere Kreise dringt; ich werde daher versuchen, in einem bereits druckfertigen Werkchen über „Elementartheorie der Musik" meine Ideen durch eine allgemein verständliche Darstellung der Beurtheilung eines weiteren Leserkreises zu unterbreiten. Leider ist die Veröffentlichung dieses Werkchens verzögert worden.

hervortauchenden lichteren Puncte gaben uns überhaupt den Muth zu dem unter sothanen Umständen gewisslich kühnen Unternehmen — der Leser hat hierbei immer noch den Vortheil, blos mit einer kurzen Recension davonzukommen, während der unglückliche Kritiker des Kelches bitteren Inhalt einige Mal zu verkosten genöthigt ist. Bei früheren, nicht seltenen Gelegenheiten wurden in diesen Blättern Nohl's Manierirtheit, Stil etc. bereits ausführlicher paraphrasirt, weshalb wir auch diesmal dieser Mühe überhoben sind und, jene Artikel ihrer Hauptsache nach als bekannt voraussetzend, ohne Weiteres zur „Erinnerungsgabe" schreiten.

Nicht wenig komisch klingt da gleich der Anfang des Vorwortes, dass sich nämlich durch äussere Zufälle das Erscheinen des vorliegenden Buches verzögerte. Lebt der Verfasser etwa in der Imagination, dass man gar zu sehr sehnsüchtig auf das Erscheinen seiner zauberschnell neugezeugten Geisteskinder harrt, da er Allem voran jene Bemerkung für so geboten hält? Danach will es so aussehen, er befindet sich aber in diesem Falle im Irrthum. — In den wohlbekannten metaphysischen Phrasen geht es fort, durch Nebel in die Finsterniss, durchs Vorwort zum 1. Capitel: „Beethoven's hundertjähriger Geburtstag". Hier, wie überhaupt im ganzen Buche, wird über Politik, Philosophie, Aesthetik, Religion, Weltgeschichte, kurz über Alles weit mehr gesprochen, als über Musik, und eines Musikers Beethoven wird nur erwähnt, um „das Spiel mit den Formen und technischen Mitteln" etc. etc. geringschätzend darzustellen, und in Jedem, nur nicht in vollständiger Beherrschung aller Mittel der Kunst, ein Schwerpunct künstlerischen Schaffens gesucht und zu demonstriren versucht. — Es folgt 2. eine äusserst problematische „biographische Charakteristik", über welche nur zu vermelden, dass Beethoven's Liebe zu Giulietta Guicciardi nichts weniger als „nächst dem Gehörleiden die schwerste Prüfung seines Lebens" bildete — was nach A. W. Thayer's gründlichen Forschungen zur Evidenz bewiesen ist, mithin auch allen diesbetreffenden sentimentalen Ausbrüchen und Folgerungen der Boden gänzlich entzogen wird.

Einen grossartigeren Nonsens, als 3. „Beethoven und Napoleon I." gelesen zu haben, können wir uns nicht entsinnen. Alles, nur keine Eroica-Symphonie wäre entstanden, würde Beethoven mit diesen Ideen ans Schaffen gegangen sein — ja nach Nohl's Darstellung müssten wir Napoleon I. weit mehr Verdienst und Antheil an der Schöpfung der Eroica vindiciren, als Beethoven selbst. Nicht dessen immenses technisches Können und mächtiges Gestaltungsvermögen, nein — „der riesige Schritt dieses einen bestimmten Helden der Zeit" war es, nach Nohl, „was ihm festen Anhalt zum Bilden bot" (!). Und weiter: „Von je leuchtete es daher Jedem (?) ein, dass das berühmte Dreiklanghauptmotiv des ersten Satzes der Eroica nicht einem beliebigen Schuster oder Schneider (!!) gelten könne, sondern dass hier ein Mensch wandle, der weit mächtigeren Ganges ist, als selbst die bisher als grössest oder doch als höchststehend bekannten Männer, und der zugleich das ganze Gebiet des bisherigen Daseins bis in seine äussersten Grenzen durchmisst. Ein solches Motiv aber enthielt in sich schon die architektonische Anlage des ganzen Satzes, die dann aber auch eine vorwiegend breite und erhabene sein musste, wenn sie dem Heldenschritte des ersten Themas wirklich entsprechen sollte." Ferner musste diese Musik — nach Nohl — auch „deutlich wiedergeben": „das Ringen der entgegenstehenden Gewalten mit einander und das Beben der ganzen Welt in ihren Fugen (!!), wie das schliessliche krachende Zusammenstürzen des Alten (!!) und das siegreiche Hervortreten des heldischen Neuen mit seinem Gefolge segens- und wonnereicher Gebilde!" — und so geht es weiter, immer verwirrter, toller, wie bei einem Hexensabbath. In sehr überflüssiger Bescheidenheit erklärt Nohl nach all Diesem: „Weiter aber dürfen wir die Auslegung nicht treiben, ohne selbst in Spielerei zu verfallen". (Nohl erklärt nämlich die „bisherigen symphonistischen Kämpfe" (!), selbst das Finale von Mozart's Jupiter-Symphonie, doch für nur eitel Spiel und Spass!) Also noch weitere Auslegung? Wie würde wohl diese aussehen?

In seiner ganzen Nihilität zu erkennen und schlagend in den Abgrund des Unsinns, dem es entstiegen, zurückgeworfen erscheint dieses Capitel, stellen wir ihm einfach die Worte Richard Wagner's aus dessen Festschrift „Beethoven" entgegen, und zwar, um den Contrast scharf hervorzuheben, dem ganzen Wortlaute nach: „Was wäre nun aber aus den uns aufbewahrten Briefen Beethoven's und den ganz ungemein dürftigen Nachrichten über die äusseren Vorgänge oder gar die inneren Beziehungen des Lebens unseres grossen Musikers, auf deren Zusammenhang mit seinen Tonschöpfungen und den darin wahrnehmbaren Entwickelungsgang zu schliessen? Wenn wir alle nur möglichen Angaben über bewusste Vorgänge in diesem Bezug bis zu mikroskopischer Deutlichkeit besässen, könnten sie nichts Bestimmteres liefern, als was uns andererseits in der Nachricht vorliegt, dass der Meister die „Sinfonia eroica" anfangs als eine Huldigung für den jungen General Bonaparte entworfen und mit dessen Namen auf dem Titelblatte bezeichnet hatte, diesen Namen aber später ausstrich, als er erfuhr, Bonaparte habe sich zum Kaiser gemacht. Nie hat einer unserer Dichter eines seiner allerbedeutendsten Werke im Betreff der damit verbundenen Tendenz mit solcher Bestimmtheit bezeichnet, und was entnehmen wir dieser so deutlichen Notiz für die Beurtheilung eines der wunderbarsten aller Tonwerke? Können wir uns aus ihr auch nur einen Takt dieser Partitur erklären? Muss es uns nicht als reiner Wahnwitz erscheinen, auch nur den Versuch zu einer solchen Erklärung ernstlich zu wagen?"

Und was nicht Alles brütet Nohl aus jedem Takte hervor, welche Ungeheuerlichkeiten darzustellen muthet

er der Musik nicht zu! Wie sehr verkennt er das Wesen derselben und den tiefen Grund alles Schaffens, indem er sich an unbedeutende Aeusserlichkeiten klammert und in ihnen die wahren Triebfedern künstlerischer Thaten sucht. Ja er steht am Schlusse nicht an, zu behaupten: Beethoven's „ganzes spätere Schaffen beruht wesentlich mit auf diesem ersten entscheidenden Anstoss, den seine Phantasie durch die grosse Erscheinung des wirklichen Lebens im ersten Napoleon erhielt". In dieser Behauptung liegt eine Beleidigung an Beethoven's Genius; denn dieser schöpfte aus seinen eigenen unergründlichen Tiefen und bedurfte nicht, gleich dem Felsen in der Wüste, erst der Schläge mit dem Moses-Stabe äusserer Eindrücke, um lebendig überzuquellen.*)

4. „Beethoven und Goethe" bringt gar nichts Neues; 5. Beethoven's Tagebuch von 1812—1818 enthaltend, bringt dazu manche anziehende Bemerkung. Im Capitel „Beethoven und Oesterreich" wird des Breiteren über das „seltsame Geheimniss": die besondere Vorliebe unserer Heroen für Wien, gesprochen, ohne indess irgendwelche neue Gesichtspuncte zu bieten. 7. „Das Beethoven-Fest in Wien" bringt einen schön gehaltenen Bericht der dort stattgehabten Festivitäten. Ein sehr bezeichnendes Streiflicht auf die daselbst herrschenden Ansichten über unsere neueren Meister wirft das Factum, dass es Nohl, der bei dem Festbankett eine Rede hielt, nicht gestattet war, in derselbeu die Namen Liszt's und Wagner's zu nennen! Es spricht dies laut und unzweideutig genug, um auch nur eines Wortes als Commentar zu bedürfen.**)

Das achte und letzte Capitel behandelt in 12 Abschnitten „Beethoven und die Kunst der Gegenwart", und können wir auf näheres Eingehen in dasselbe um so eher verzichten, als es grösstentheils Ab- und Umschreibung des früheren Nohl'schen Buches „Gluck und Wagner" ist und zu denselben gewaltsamen Resultaten gelangt. Als die werthvolleren, weil mehr an Reales sich haltenden Abschnitte sind 5. eine treffliche Charakteristik Franz Liszt's, wie auch, vielen Schwulst und Hyperbeln abgerechnet, 8.—11. zu verzeichnen — allerdings nur relativ.

Inhaltlich glauben wir das Buch zur Genüge charakterisirt zu haben; formal ist es ein Anakoluthon, man merkt ihm an, dass es in grosser Eile compilirt worden.

Sollte trotz dem Gesagten dennoch Mancher den Muth verspüren, in den Nohl'schen Geisteslabyrinthen wandeln zu wollen, so wünschen wir nur, dass er den Ariadnefaden eigenen Denkens ja nicht verlieren möge.

Joseph Engel.

*) Die am Schlusse des dritten Capitels stehende Anmerkung Nohl's über Wagner's Kaiser-Marsch hat Dr. Hanslick in der Wiener „Neuen freien Presse" Gelegenheit zu Auslassungen gegeben, die euphemistisch mindestens als unanständig bezeichnet werden müssen. Nicht mehr Humor, sondern ganz gemeine Zote ist es, wenn Hanslick für das erste Motiv des Kaiser-Marsches ein Gleichniss: „stützig wie ein Ross, das nicht vom Flecke will" findet, u. A. Es gehört eben nicht viel Witz dazu, auf diese Art die Lacher stets auf seiner Seite zu haben, worauf es Hanslick hauptsächlich anzukommen scheint, sonst müsste er mit mehr Achtung und Anstand von Künstlern und Kunstwerken sprechen. Da er darauf nicht zögert, drei neuerschienene Romanzen von Wagner „zu loben" (ha, welche Grossmuth!), wollen auch wir nicht zögern, dies mit schuldigem Danke zu registriren.

**) Ueberhaupt wird in Wien über das Wesen der Musik sehr wenig tiefer reflectirt und ist auch die Majorität der dortigen executirenden Musiker ziemlich banausisch. Dem entspricht auch der Mangel an musikliterarischer Bildung und in Folge sehr schwach vorhandenen Bedürfnisses auch der Mangel der hierhergehörigen Schriften. In einer einzigen Leipziger Antiquarbuchhandlung finden sich mehr Werke über Musik, als in allen Buchhandlungen Wiens zusammengenommen. Auch die Bibliothek des Conservatoriums ist in diesem Betreff sehr ärmlich bestellt. Die hauptsächlichsten Werke der neueren Musikliteratur, sogar viele der R. Wagner'schen Schriften, fehlen, wie wir aus eigener Anschauung uns überzeugten.

Biographisches.

Johann Christoph Lauterbach.

(Mit Portrait.)

Zur Zeit Concertmeister in der königl. sächsischen musikalischen Capelle, wurde genannter Geiger 1832 am 24. Juli zu Culmbach in Bayern geboren. Der Lebenslauf ist rasch erzählt: Lauterbach bezog 1839 die höheren Schulen in Würzburg mit der Absicht, eine wissenschaftliche Carrière zu machen. Indess genoss er den musikalischen Unterricht J. Bratsch's mit ungewöhnlichem Erfolg, und dies und die vortreffliche musikalische Einwirkung des Prof. Fröhlich mögen den Entschluss, zur Kunst überzugehen, hauptsächlich gereift haben. Lauterbach ging 1850 zu de Bériot nach Brüssel, wo er nächst dem Violinspiel Contrapunct und Composition studirte und schon 1851 die goldene Medaille als *prix d'honneur* empfing. Zu jener Zeit legte er ein seltenes Zeugniss pädagogischer Befähigung ab, indem er am Brüsseler Conservatorium den abwesenden Professor Léonard erfolgreich vertrat. 1853 ging Lauterbach nach mehrfachen Concertreisen in Belgien, Holland und Deutschland als Sologeiger in die königl. Capelle nach München und folgte 1861 einem Ruf als königl. Concertmeister nach Dresden, an Stelle Lipinski's († 1860). —

Lauterbach verfügt über eine sehr beträchtliche Geigentechnik, und namentlich die Sauberkeit und Glätte seines Tones haben ihm überall, wo er spielte, Freunde erworben. Trotzdem darf man den Schwerpunct seines Leistens nicht im Virtuosenthum suchen, sondern die echt künstlerisch gewissenhafte Pflege des Quartettspiels, welches Lauterbach in Dresden zu einer hohen Vollendung geführt hat, charakterisirt seine Wesenheit. Seine im Vereine mit Grützmacher (Violoncell), Göring (Viola) und Hüllweck (2. Geige) alljährlich veranstalteten sechs Soiréen, in welchen eventuell Sara Heinze die

Clavierpartie ausführt, zählen zu den glänzendst besuchten und genussreichsten hiesigen Concerten. Treu seinem Charakter liegt Lauterbach das Anmuthige, Naive, absolut Schöne näher, als das Gewaltige oder tief Einschneidende je einer Musikrichtung. Mozart, Haydn und der Beethoven bis Op. 59 sind seine Domaine. Wir wüssten zur Zeit in Deutschland Keinen neben ihm, der ihn in Vollendung gewisser Mozart'scher und Haydn'scher Quartettmusik erreichte. Lauterbach und seine Genossen ruhen und rasten nicht, bis sie zur höchstmöglichen Verfeinerung der Dynamik in solchen Werken durchgedrungen sind. Das ist gewiss sehr schön; das Erfreulichste aber ist, dass diesen Qualitäten eigentlich kein „aber" folgt. Keineswegs schliesst Lauterbach die neueren Werke, selbst solche von widerstrebender Natur, aus. Er ragt diesbezüglich weit über Joachim hervor, der z. B. diesen Winter noch gar kein Novum gebracht hat. R. Volkmann, J. Raff, Joh. Svendsen, Th. Berthold, A. Rubinstein u. s. w. — Alle pflegt Lauterbach und zwar nach Erforderniss wiederholt vorzuführen.

In diesem Streben, dem wir bekanntlich eine besondere Wichtigkeit beilegen, hoffen wir den tüchtigen Künstler sich entwickeln zu sehn, der zur Zeit ja erst 39 Jahre zählt. In seiner amtlichen Stellung zeichnet sich Lauterbach durch Liebenswürdigkeit und Milde aus. Er wäre schwerlich im Stande, einem „heraufstreichenden" Aspiranten einen bösen Blick zuzuwerfen, geschweige denn künstlerisch ebenbürtige Collegen mit Bogen, Kopfschütteln und markanten Gesten zu hofmeistern, — wie das wo anders vorkommen soll. Die selbständigen Compositionen Lauterbach's dünken uns nicht eben bedeutend. Aber feiner Geschmack, anmuthende Empfindung und musikalische Mache zeichnen sie aus. Seine Geige ist eine vortreffliche Straduarius und mag nicht wenig zu der angenehm und fast unfehlbar reinen Spielweise Lauterbach's selbst in höchster Lage beitragen. — Von Louis Napoleon erhielt Lauterbach im letzten überhaupt stattgehabten Tuilerienconcert eine goldene Tabatière, überdem verschiedene Kunstmedaillen, den königl. sächs. Albrechtsorden und jüngst bei seiner Anwesenheit in Wien das Franz-Joseph-Kreuz. Letztere Concerttour gestaltete sich überhaupt zu einer Reihe schöner Erfolge, und nachdem das stillbescheidene Wesen des Künstlers erst einmal erkannt worden war und man von allen hervordrängenden Eigenheiten abgesehen hatte, die das reisende Virtuosenthum gemeiniglich zu begleiten pflegen, fand die musikalische Kaiserstadt nicht Ausdruck genug der sympathischen Bewunderung für unseren Künstler.

—n.

Feuilleton.

Mancherlei Gleichnisse.

Von **Wilhelm Tappert.**

Wenn Jemand beabsichtigt, Anderen mit kurzen Worten die Vortrefflichkeit einer Person, die Bedeutsamkeit einer Sache, die Wichtigkeit einer Idee anschaulich zu machen, so empfiehlt es sich von Alters her, irgend einen Namen, Gegenstand oder Begriff, über deren Werthschätzung keinerlei Meinungsverschiedenheiten herrschen, gleichsam als Maassstab und Marke zu verwenden. Die Phantasie leitet den Hörer oder Leser am sichersten auf den Weg des Verständnisses, wenn man vom bereits Anerkannten ausgeht. Will der Dichter uns die Figur einer Romanheldin schildern, so spricht er von junonischem Wuchs, von königlicher Gestalt oder von der schlanken Tanne; als beliebte Gleichnisse für Stirn, Lippen und Zähne trägt er Elfenbein, Carmin (auch Kirschen) und Perlen herbei; Gazelle und Reh, Elfen und Sylphen deuten auf den Gang, Schwan oder Alabaster geben die Modelle für Form und Farbe des Halses u. s. w. In der Musik, wo der Verzückung und ihrer üppig wuchernden Bildersprache ein sehr weites Feld geöffnet ist, weil auch die stärksten Eindrücke etwas von ihrer flüchtigen Natur behalten und nichts Greifbares als Niederschlag verbleibt, begegnen wir natürlich ausserordentlich häufig den mannichfaltigsten Gleichnissen, jeder Tag vergrössert den Vorrath, und es verlohnt sich wohl einmal, diesem Gegenstande einige Zeilen zu widmen.

Das Ensemble der Künstler und Künstlerinnen, welche den Verband einer Oper bilden, denkt man sich als Collier, Makrokosmos, Staat; der jeweilige Liebling des Publicums heisst: Juwel, Sonne, Stern erster Grösse, Magnet, Königin u. s. w. Die Primadonna, wie man schlechthin sagt, hat natürlich eine Stimme, rein wie Gold, ihre Töne sind Perlen. Ausserordentliche Erscheinungen begeistern zu neuen Wortbildern, man liest jetzt: Marie Monbelli habe ein Organ gleich dem weichsten Sammet, ihre Coloratur wäre feinste Filigranarbeit. Sehr gebräuchlich ist es, die singenden Damen mit der Nachtigall in Parallele zu stellen. Man kennt zwei schwedische Nachtigallen, Jenny Lind und Christine Nilsson, Emma Babnigg hiess die schlesische; es würde nicht viel Mühe verursachen, ein langes Nachtigallen-Register aufzustellen, da jede Provinz, wenn es sein müsste, eine eigene Species nachweisen könnte. In besonders schweren Fällen spricht man von Sirenengesang, um mit dem Genuss auch zugleich die Gefahr zu bezeichnen. Ein Virtuos, wenn er jung und einnehmenden Wesens ist, wird der Held oder Löwe des Tages und heisst unter Umständen Zauberer, auch Hexenmeister; kommt er hoch in die Jahre, so spricht man: Nestor, manchmal freilich auch Ruine, was meist ganz dasselbe sagen will. Ist er todt und ein nachwirkender Einfluss seiner Lebensthätigkeit bemerklich, dann preist ihn die dankbare Nachwelt als Haupt einer Schule, als Gott der Violine (Paganini), Schöpfer des Violinspiels (Viotti), Vater der Pianisten (Clementi). Componisten von Bedeutung titulirt man in unseren Tagen kurzweg Meister, früher wurden sie Fürsten der Musik genannt, z. B. Palestrina; unter dem Patriarchen der Melodie verstanden die Italiener einmal ihren gefeierten (jetzt vergessenen) Nicolo Porpora. Ist die Leyer eines solchen Mannes verstummt, weil die Zeit ihn zur Disposition gestellt oder er sich freiwillig zur Ruhe gesetzt hat, um irgendwo, bei lebendigem Leibe halb verschollen, seine Tage hinzubringen, dann erscheint es nützlich, in kürzeren Zwischenräumen das Andenken an den Schwan, beispielsweise von Pesaro, wie Rossini getauft wurde, durch kleine Zeitungsartikelchen, Anekdoten und Späße aufzufrischen. Kritiker und Aesthetiker vergleicht man, wenn sie rechthaberisch sind und auf Unfehlbarkeit Anspruch erheben, mit dem Papste. „Musikpapst" ist ein ganz bekannter Ausdruck. Künstler, denen vor Allem Objectivität und lauterste Gesinnung zugeschrieben wird, lassen sich von den Gläubigen als Hohepriester verehren; die Begriffe Muse, keusch, Ideal, classisch, Tempel, ewigschön etc. bilden die schmückende Corona, den strahlenden Heiligenschein um das Haupt des Gefeierten. Solch ein Auserwählter hat am Clavier oder mit der Geige in der Hand Inspirationen und ist dem Weltgeist überhaupt näher als das *profanum vulgus*. Während der Sturm- und Drangperiode ist

der Künstler in den Augen seiner wohlmeinenden Freunde ein Titan, Gigant, Koloss (Sphinx), dann wird er Phönix, oder er schwingt sich, dem Adler gleich, auf starkem Fittig weit über das Alltägliche hinweg, item, er eilt, nicht unähnlich dem edlen Renner, allen Anderen kühn voran.

Wer als Priester der Kunst ein neues Evangelium zu predigen sich unterfängt, den betrachtet man als Heiland, was freilich in den meisten Fällen ironisch gemeint ist: Schächer will man eigentlich sagen! Die Biedermänner träumen und reden dann viel von einem gewissen „Ikarus mit den Wachsflügeln". Diejenigen, welche sich durch Wort, Schrift oder That für einen solchen Fortschrittsmann interessiren, erscheinen als Missionäre und Apostel; der Biedermann sagt: Sparet die Mühe! denkt an Sisyphus mit dem Stein! Leute von kleinbürgerlichem Horizont, der nur eben ausreicht für das „allgemein Menschliche", stellen sich vor, die Träger der verschiedenen Entwickelungsepochen seien durch Familienbande verknüpft. Haydn ist der Grossvater der Musik, Mozart der liebenswürdige, freundliche Onkel, der in allen Taschen für Jeden ein schmackhaftes Naschwerk hat, Beethoven ist der Vater, Chopin, Schumann, Liszt und Wagner sind die — ungerathenen Söhne, von denen aber die Erstgenannten sich allmählich gebessert haben. Liszt muss man Vieles zu gut halten, weil er so hübsch Clavier gespielt hat; nur der einzige Wagner ist verstockt und von seinen Irrwegen durchaus nicht abzubringen. In jeder Familie kommt so was vor! Ja, ja!

Vergleicht man die bildlichen Ausdrücke der verschiedenen Zeiten, so stellt es sich heraus, dass ehedem die griechische und römische Mythologie arg geplündert wurde. Es konnte gar nicht anders sein! Die Renaissance, die Grundlage unserer Cultur, ist ohne Hellas und Roma undenkbar. Noch vor 100 Jahren konnte ein Poet keine anständige „Abendempfindung" zu Papier bringen, wenn nicht Luna, Hesperus und Zephyr ihren Segen dazu gaben. Vergessen hiess Lethe, Unsterblichkeit Olymp, der Ruhm Parnass, Nichtsthun Elysium, der Stoffwechsel Parzen. Am Scheidewege stand Herkules, auf allen Wegen und Stegen lauerte Amor „mit dem Pfeil, dem Bogen"; aus dem Labyrinth führte der Ariadnefaden, und mit panischem Schrecken dachte der lebenslustige Mensch an den mürrischen Charon und seine Fahrgelegenheit, an den grimmigen Cerberus und sein Gebell, an Styx und sein Nebenflüsschen, genannt Cocytus.

Unsere Classiker pflegten den alten Göttern reichlich zu opfern, die Epigonen haben angefangen sich zu emancipiren, sie verweigern als echte Freigeister den Tribut. Wer möchte sie schelten? Warum immer und immer von ferne holen, was man aus unseren heimischen Quellen auch schöpfen kann? Freilich ist es gewiss, dass noch manches Jahrzehnt vergehen wird, ehe der Olymp mit seinen Bewohnern, der Tartarus und seine Insassen aus dem Ideenkreise der Menschheit verschwinden. Noch behauptet Jupiter in zwei verschiedenen Gestalten das Feld. Als *Jupiter pluvius* ist er der tückische Spielverderber bei Gartenfesten und Landpartien und demzufolge während der Sommermonate eine stehende Redefigur in der Tagespresse. Als *Jupiter tonans* gefährdet er Stahlsaiten und Gehörnerven, man pflegt nämlich Pianisten von kräftigem Körperbau und mit starkem Anschlag, namentlich wenn sie im Octavenspiel sich auszeichnen, Donnerer zu nennen.

„Arion war der Töne Meister" und wird es wohl noch lange Zeit bleiben. Amphion ist uns weniger geläufig, und es will daher nicht gerade viel bedeuten, wenn Einer die Anwandlung fühlte, in Mozart den deutschen Amphion zu erblicken. Apollo, dieser vielseitig gebildete olympische Herr, hat im letzten Saeculo ziemlich merkwürdige Schicksale gehabt. Ehemals nannten die zahlreichen Erfinder neuer musikalischer Instrumente ihre Producte nach ihm: Apollo-Lyra, Apollonikon, Apollonion; dann taufte man die Orte, wo sich Liedertafeln, Chor- und Barden-Vereine zusammenzurotten pflegten, Apollo-Säle. Später ist es vorgekommen, dass Unkundige ihn für den Erfinder der Apollokerzen gehalten haben. Eigentlich fristet er nur noch als „schöner Mann" sein Dasein auf Erden. „Schön wie Apollo!" seufzte Rosaura, da ging der Herr Lieutenant vorüber!

Von Hannibal wissen die Meisten nichts mehr, als dass er „*ante portas*" stand und der römische Vater seine unartigen Buben damit schreckte, wie wir etwa sagen: Still, der schwarze Mann kommt! Clavier kann er nicht gespielt haben, und doch erblickte Jemand in dem verstorbenen Tedesco den „Hannibal der Octaven". Was Thibaut eigentlich meinte, als er Palästrina den „Homer der Musik" nannte, vermag ich nicht anzugeben. Seit einem Menschenalter liebt man es, hervorragende Musiker mit ausgezeichneten Malern, Dichtern und Denkern zu vergleichen, z. B. Mozart mit Rafael, aber auch mit Goethe, Schiller, Shakespeare. Zelter fand Aehnlichkeiten zwischen Graun und Tasso, Sebastian Bach und Calderon. Das war 1830; von Lindner besitzen wir seitdem geistvolle Parallelen zwischen Bach und Schopenhauer. Fiorentino bemerkte 1860 im Pariser „Constitutionel", Liszt sei der Calvin der Musik, Richard Wagner aber der Luther. Nicht übel, schon aus dem Grunde, weil es ein Franzose war, der die Reformatoren der musikalischen und der christlichen Religion unter einen Gesichtspunct brachte. Nach Krause's Gutachten hätte die Welt in Hasse den Correggio der Kirchenmusik besessen. Ich weiss im Augenblicke nicht, ob wir Componisten à la Kant oder Hegel gehabt haben; fest steht das Eine, dass Manche in Robert Schumann den Schelling der Musik erblickten; es wäre nachlässig, zu verschweigen, dass Andere die Ansicht vertheidigten: Schumann habe viel Verwandtes mit Jean Paul und Shakespeare. So las man im Jahre 1849, Mendelssohn's Tod sollte uns den Platen der Musik geraubt haben. Mr. de Stendthal gab 1824 eine Lebensbeschreibung des „Schwans von Pesaro" heraus; aus derselben erfährt der Leser, dass Giacomo Rossini eigentlich der musikalische Napoleon Bonaparte war. In Turin wurde Meyerbeer wegen seiner entzückenden „Afrikanerin" nachträglich (1869) zum Dante der Musik ernannt.

Hebbel und Wagner sind verwandte Naturen, sagte Riehl zu einer Zeit, wo das Wort mehr als eine tiefe Wahrheit enthielt. Beethoven wird verglichen mit Goethe, Schiller, Michel Angelo, Shakespeare; Schindler bemerkt gelegentlich in seinem bekannten Buche: „Stereotyp ist die Vergleichung Beethoven's mit Jean Paul geworden". Wer das so verfolgt, wie die öffentliche Meinung in gewissen Zeiträumen wieder andere Zusammenstellungen versucht, um für einen Auserwählten die gebührende Rangstufe ausfindig zu machen, der gewinnt eine ziemlich richtige Scala für die erhöhte (oder verminderte) Werthschätzung. Beethoven und Jean Paul, das will zwar Etwas, scheint uns aber nicht genug zu besagen; Beethoven und Goethe, der subjective, ewig grübelnde und grollende Einsiedler, und der objective, abgeklärte, heitere Weltmann, — sie haben nichts mit einander gemein, es war lediglich die Gedankenlosigkeit, welche das Gegentheil fand. Beethoven und Schiller, — diese Combination wäre schon plausibler; aber dem Einen die Einzigen: Shakespeare und Michel Angelo gegenüberstellen, das deutet auf eine bessere Erkenntniss und setzt schon eine erweiterte Einsicht in die Bedeutung und den Zusammenhang der einzelnen Erscheinungen voraus. Freilich wird gegenwärtig die Ansicht: Shakespeare dürfe nur mit Wagner zusammen genannt werden, zahlreichere Anhänger haben.

Dass ein Musiker mit einem Musiker verglichen würde, ist nur gebräuchlich, wenn es sich darum handelt, die Leistungen ausübender Künstler zu taxiren. Wer singt besser, Wachtel oder Niemann, Frau Lucca oder Frau Artôt? Wer ist grösser, Thalberg oder Liszt? (Einstmals wirklich gefragt, jetzt längst ausser Frage.) Seit etwa zehn Jahren existirt die pianistische Trinität: Bülow, Rubinstein, Tausig. Ich will dem Leser keine Langeweile bereiten durch Mittheilung all der Parallelen, welche geistreiche und -arme Enthusiasten nach und nach gezogen haben, es kommt bei dieser Arbeit selten etwas Kluges heraus. Nur einen Scherz möchte ich hier einstreuen, den Tausig gern erzählte. (Nicht erfunden!) Es war im Winter von 1869–70, die Berliner nützten die erwünschte Gelegenheit, endlich darüber schlüssig zu werden, ob Rubinstein der Erste sei, oder Tausig die Krone verdiene. Beide lockten ein äusserst zahlreiches Publicum nach dem Concertsaale im Kastanienwäldchen. Tausig hatte mit grösstem Erfolge gespielt, glückwünschend umringten die Freunde den Meister. Wem die Götter geneigt sind, dem fällt in solchen Augenblicken etwas Gescheidtes ein. An jenem

war Frau X. der Götter Liebling. „Herr Tausig", sagte einer Stimme, die vor Aufregung zitterte, „Sie sind nicht stein (man wolle der zweiten Silbe den bekannten ländischen Accent geben!), Sie sind Diamantenstein!" , machte einen Knix und verschwand.

deutete bereits vorher an, dass es minder gewöhnlich ist, en Componisten in dieser Weise gleich und gleich zu ge- Nach Schumann's Ausspruch — er wurde seinerzeit gern — war Mendelssohn der Mozart des 19. Jahrhunderts, meinerseits von Herzen gegönnt sein soll! Ungemüth- den gegenwärtig noch Viele, wenn man ihnen Beethoven gner in einem Athem nennt.

gewiss es ist, dass diese Vergleiche an sich zur Erkennt-, nig oder gar nichts beitragen — sie sind Nothbrücken zur Verständigung zwischen Rednern und Hörern, Schreibern und Lesern —, so lässt sich doch nicht leugnen, dass man ihrer nicht ganz entbehren kann. Wer eine fremde Münze erhält, geht nicht selbstprüfend an die Goldwage, sondern fragt: Wess ist das Bild und die Ueberschrift? um sich danach zu orientiren.

Neuerdings scheint es, als fände die Welt gar viel Verwandtes zwischen dem Streben und Wirken der beiden deutschen Männer, welche in der Politik und in der Kunst unbeirrt ihre eigenen Wege verfolgen: Bismarck und Wagner. Es bleibt dem geneigten Leser überlassen, sich die vorhandenen Aehnlichkeiten einzeln aufzusuchen, dem ungeneigten steht es natürlich auch frei, falls der es nicht vorzieht, den Unterschieden nachzuspüren.

Tagesgeschichte.

Musikbrief.

Dresden.

s 4. Symphonieconcert brachte als Novum eine Symphonie . Berthold (Organist an der hiesigen protestantischen Hof- „Am Imatra" (schauerlich-schöner Wasserfall in Finn- ler schüchterne Versuch, dass der Verfasser als ein Gegner grammmusik nun selbst welche bietet, sollte wohl durch grammnotiz beglichen werden: „Es falle dem Autor nicht e Naturschönheiten schildern zu wollen; er wolle nur ein gsbild geben". Hat irgend ein Programmsymphoniker wollt? Die Hanslick'sche Entdeckung, dass man mittelst ik nicht einmal deutlich ausdrücken könne: „Geben Sie Butterbrod", ist für diejenigen eben keine Entdeckung , die das Wesen der Programmmusik richtig erwogen. ist Schreiber dieses auch nicht für Präcisirung der ee durch beigedruckte Verstandgebrauchsanweisungen — enn es sich um eine bereits fertig vorhandene bekannte oder historische Vorlage handelt. „Faust", „Wallen- „Ocean", das sind Begriffe, die sich programmlich be- lassen, d. h. es sind Typen, an die sich Begriffe ganz st knüpfen. Bei Faust z. B. liegt die poetische Ge gen- eit so nahe wie der Erde der Himmel, oder dem Meere d. Von „Faust"-Musik sprechen, heisst weiter nichts, als lle, naiv-anmuthige und schneidend humoristische Thema- der Musik in Gegensätze gebracht zu sehen, die ungefähr st-Idee entsprechen. Aber ist dies der Fall bei einer ie „Am Imatra", — „An der Elbe", — „An der Pleisse"? ein ethischer Gegensatz nicht vorhanden, es bedarf hier hlenden Nachhilfe gewisser Eigenschaften, die die Musik ll — und oft nur auf dem Programm hat. „Ocean" ist riff; „Prometheus" ist ein Begriff; „Imatra" ist ein wie Hekuba. „Was ist uns Hekuba"? sagt Hamlet. on der Absicht des Autors. Durch die ziemlich ausge- onmalerei ist sie nicht erfüllt, sondern auch das noch werden, was Berthold in absoluter Musik, an lediglich ischer Anlage, Steigerung und Endung vielleicht er- aben könnte. Melodienerfindung und Colorit sind nicht ig, aber, wenn auch ohne concentrische Wirkung, doch en. Oefteres Stillstehen der Gedanken und breitbehäbige ung der Form, statt klarbewusster Zuspitzung und Zu- assung der Mittel, verhinderten einen Eindruck, der über swerth" hinausginge. Die Aufnahme im Publicum war ch die kühlste. — Ein Kobold treibt sein Spiel, dass noch eben über Neuheitsmangel geklagt habende, jetzt endweise Neues aufzählen muss. — Zunächst sei einer en ganz kurzen Ouverture gedacht, „Martima", im lenrhythmus geschrieben und ziemlich sicher ein früheres s ist an Frische und Naivetät erkennbar. Gespielt ward oncert des Orchestervereins. Wackere Dilettanten (unter F. Reichel's) brachten dieses Novum. Ferner ein eben- von Reinecke — Nocturno für Horn —, das indes lich und nicht einmal dankbar für den Solisten erfunden ner ein concertantes Duo für zwei Geigen von Mozart 73 in Salzburg componirt) war neu. Nicht minder ein Marsch „in russischem Stil" vom Dirigenten, und endlich ein gutklingendes, wenn auch wenig besagendes Quartett für vier Violoncelle von Limmer (?). Und das brachte ein Dilettantenverein fertig! Wahrlich, da möchte man ausrufen: Wenn das am dürren Holze geschieht — was leistet das grüne! — Um in den Nova weiterzugehen, ist das Concert des Tonkünstlervereins zu erwähnen. Von J. J. Fux (kais. öster. Capellmeister, geb. 1660, † 1740), dem Verfasser unseres berühmten und mit vielen Seufzern durchstudirten „Gradus" der Compositionslehre, erschien eine Suite. Fux als Vorläufer Händel's und S. Bach's möge (wie eine Notiz des Zettels bescheiden bemerkt) als historische Merkwürdigkeit betrachtet werden. Aber mit Nichten: es ist ungemein viel Musik, frische, geistvolle Musik in den acht Theilen der Fux'schen Suite. Die Stimmführung erscheint bereits von manchem Zopf befreit, die Melodik sinnlich ansprechend, die Harmonik primitiv, nicht entfernt Bachisch, aber doch stets interessirend. Die Rhythmik lehnt ganz an die damaligen Tanzformen an; besonders die Bourrée und ein Rigaudon sind reizende Stücke. Das Manuscript der Suite ist nur in des Königs von Sachsen Privatbibliothek einzig vorhanden. Das schon genannte Concert brachte für hier auch neu eine E dur-Flötensonate von Bach, ein nur sehr mässig ansprechendes Werk, und ebenfalls neu eine Serenade von R. Volkmann (No. 1), eine idealisirte Tanz- und Liedformen bietende Composition, genug geist- und erfindungsreich, um zu erfreuen. Das Streichorchester, für das die Suite geschrieben, ist übrigens nicht leicht behandelt. Das hervorragendste Erfreuniss des Abends war Rheinberger's Quartett Op. 38. Es ward leider sehr mittelmässig gespielt, auch seitens des sonst talentirten Pianisten. Trotzdem brach es sich sofort Bahn. Zufällig ist mir eine Partitur nicht vorgekommen, und der Eindruck war ein ganz unbefangener. Es ist das erste Werk dieser Form, das seit lange einmal wieder von Anfang bis Ende fesselte. Am abgeschliffensten und voll reizender harmonischer Effecte verlaufen der 2. und 3. Satz, und was sofort für diese einnimmt, ist die originelle aber ansprechendste Melodik. Stimmungsvoll interessant sind die Themen des 1. Satzes, nur dass die Durchführung an Bedeutendheit nicht ganz hält, was der Anfang verheisst. Der 4. Satz ist voller Leben und Esprit, die kecke abwärtsgehende Accordfolge des Themas inbegriffen. Man möge das Werk nochmals vorführen, und dann wird die akustische und rhythmische Klarheit der Ausführung besser sein, als sie heute war. Jetzt, wo zufällig A. Maczewski's Kritik des Werkes vorliegt (No. 6 des „Musik. Wochenblts "), ist das Manco Klarheit begreiflich. Z B. die erste Figur des 1. Notenbeispiels hielt Referent für Tremolobegleitung, so unrhythmisch ward sie gespielt. Im Publicum gefiel das Werk sehr. — Hr. v. Bülow ist leider abgereist. Ein zweites Concert war trotz der drängenden Nachfrage nicht möglich. Es ist bis zu Anfang April ausgesetzt. Hr. Wieniawski dagegen gab ein zweites Concert, vor mässig leerem Saal freilich, aber mit verdienter Anerkennung seiner Salonspielqualitäten. Nur hat er leider wieder Bach (Chaconne, von Raff übertragen), Beethoven (Op. 27) und Weber (Perpetuum) gespielt; da wäre eben nur zu sagen: Beethoven oder gar Bach nervös, süsslich und unablässig *rubato* spielen zu hören, erfreut nicht, und diese Verschwommenheit ist Wieniawski's

Schwäche. Es ist das, als wenn Conditoren den Cölner Dom von Zucker bilden. Der Dom ist nie ganz unkenntlich, was ihn aber zum Kunstwerk macht, strenge Stileinheit und Uebereinstimmung der Details, ist durch Zucker nicht darstellbar. — Als Concertflügel fungirt in diesem Winter, wie fast stets früher, ein Bechstein; und wenn der Fabrikant nicht schon Beflügler des deutschen Reichs — resp. kaiserlich deutscher Hoflieferant — wäre, so müsste ihm die Tonfülle seiner Instrumente diesen Rang erobern. Man kann von dem charaktervollen Manne wohl behaupten, dass, wie die neueste Technik des Spielens auf ihn einwirkte, er wiederum den grössten Einfluss auf die Entwickelung des Spiels ausübt. Wer Bechstein'sche Flügel spielt, ist zur Tonentfaltung und zu gesanglicher Vertiefung des Anschlags gleichsam gedrängt. — Hr. Andreas Hallén von Stockholm gibt ein Concert mit dem Mannsfeld'schen Orchester, Frl. A. Götze Soirées für Bekanntmachung neuerer Lieder.

Ludwig Hartmann.

Berichte.

Leipzig, 27. Jan. Die schon seit Langem erwartete neue Oper von F. v. Holstein, „Der Erbe von Morley" betitelt, ging endlich am 24. d. M. an hiesiger Bühne in Scene. Constatiren wir zunächst, dass das Werk eine sehr warme Aufnahme fand; sowohl einzelne Partien desselben wurden mit Beifall ausgezeichnet, als auch der Componist nach den Actschlüssen gerufen. — Die Opernproduction der Gegenwart bietet, sieht man von den Musikdramen Richard Wagner's ab, ein ziemlich unerquickliches Bild. Wir begegnen da entweder einer charakterlosen Stilmengerei, oder einem ganz ausserhalb der Zeit stehenden impotenten, tendenziösen Archaisiren, oder einem aus Mangel an entschiedenem künstlerischen Wollen entspringenden bewussten Hin- und Herschwanken zwischen dem Alten und dem Neuen. Diesen Richtungen gegenüber stellt sich Holstein's „Erbe von Morley", wie schon sein „Haideschacht", als eine der wohlthuendsten Erscheinungen dar. Zwar nimmt auch Holstein, was seine principielle Stellung betrifft, keinen prononcirten Standpunct ein; aber wir bekommen den Eindruck, dass die vermittelnde Haltung zwischen dem modernen Musikdrama und der alten Opernform, welche sein Werk charakterisirt, der unwillkürliche Ausfluss seiner künstlerischen Anlage ist, dass die eingeschlagene Richtung ihm von seiner Begabung nothwendig vorgezeichnet ist. Holstein hat sich nicht einseitig abgeschlossen; er hat die Anregungen, welche die neueste Kunstentwickelung bot, auf sich wirken lassen und seiner Individualität assimilirt, soviel der künstlerischen Disposition derselben entsprach. Dabei ist dem Ganzen eine Lebenswärme eigen, die auf das angenehmste absticht von jener gequälten Strenge, welche die „akademischen" Erzeugnisse zur Schau tragen. Man hat das Gefühl, dass Holstein wirklich mit innerem Interesse bei der Sache ist, dass er der Opernform nicht als einem auszufüllenden Fachwerke gegenübersteht, sondern dass es ihm um Darstellung des ihn bewegenden künstlerischen Inhalts zu thun ist. Die Empfindungsgrundlage, auf welcher Holstein's Oper ruht, ist ferner wesentlich deutsch, wenn auch die tieferen Saiten des Innenlebens — dem leichteren Genre des Sujets gemäss — nur seltener berührt werden; es geht ein gemüthvoll-sinniger Zug, mit Anmuth gepaart, durch die Musik; sie ist „liebenswürdig" in mehr als conventionell-verblasstem Sinne. Wie schon beim „Haideschacht", so ist Holstein auch bei seiner neuesten Oper Dichter und Componist. Der Inhalt des Buches ist folgender: Des verstorbenen Lord Morley einziger Sohn, dem nach seinem Eintritt in das Mündigkeitsalter Morley House als Erbe zufallen sollte, hatte, abenteuerlichen Sinnes wie er war, auf Veranlassung seines Vetters Godolphin, der in den Besitz von Morley House zu kommen trachtet und zu diesem Zwecke den jungen Charlie Morley beseitigen muss, das Vaterhaus verlassen und auf der Flotte Dienste genommen. Die Handlung beginnt nun einen Tag vor dem über die Person des Besitzers von Morley House entscheidenden Termine. Eveline, die Schwester Charlie's, vertraut ihrer um den Enkel trauernden Grossmutter Lady Sarah einen jüngst gehabten Traum, in welchem ihr Bruder „in Jugendschöne vor ihrem Lager erschienen", sich zu ihr geneigt und sie geküsst habe. Sie nimmt dies als eine Vorbedeutung für die Rückkehr des Bruders. Godolphin tritt auf und geberdet sich, in der festen Hoffnung, am Ziele seiner Wünsche zu sein, bereits als Herr und Gebieter. Da trifft er mit Charles zusammen, der inzwischen angekommen ist (ein Sohn der von Lady Sarah „um ihrer Liebe willen" verstossenen Bella M., wie sich später herausstellt — also Cousin Eveline's); die Aehnlichkeit desselben mit Charlie lässt ihn Verdacht schöpfen; unter einem Vorwande schliesst er ihn in das Erdgeschoss des Wohnhauses ein, in welchem sich auch das Archiv von Morley House befindet. Im zweiten Act trifft Charles mit dem Advocaten William Seyton, einem Schulfreunde Charlie's, zusammen, der im Auftrage der Lady das Testament im Archiv suchen soll. In dem Wahne, seinen Jugendfreund wiedergefunden zu haben, theilt William Evelinen die Ankunft Charlie's mit. Um die Lady vor allzu plötzlicher Gemüthsbewegung zu schonen, soll ihr die Sache noch verheimlicht werden, aber eine Zusammenkunft Eveline's mit Charles wird verabredet. William kehrt in das Archiv zurück, vor der kalten Luft in demselben Schutz suchend mit Charles', der sich auf einige Zeit entfernt hat, Hut und Mantel. Inzwischen ist Godolphin mit Gerichtsdienern gekommen, um sich Charles' zu bemachtigen und ihn in sicheren Gewahrsam zu bringen. Als William in Charles' Bekleidung, das Codicill in der Hand, aus dem Archiv heraustritt, wird er ergriffen und fortgeführt. Charles kehrt zurück, ohne von dem inzwischen Vorgegangenen etwas gehört zu haben; bald darauf kommt Eveline. Die überschwengliche Glückseligkeit, der sie Ausdruck gibt, lässt erkennen, dass sie Charles mehr als geschwisterliche Gefühle entgegenbringt. Durch schwere Träume aus ihrem Schlafe aufgescheucht, kommt die Lady, auch sie vermeint in Charles ihren Enkel vor sich zu sehen; diese bewegte Wiedererkennungsscene schliesst den zweiten Act. Godolphin, in den Besitz des Codicills gelangt, übergibt dasselbe dem Feuer. Von Gewissensbissen verfolgt, entdeckt Charles Evelinen, dass er nicht ihr Bruder; er erbittet von ihr ein Zeichen ihrer Verzeihung, sie gibt ihm ein Medaillon, worauf sich Charles verabschiedet und Morley House verlässt. Godolphin, der das bei der Verhaftung vorgegangene Quiproquo bemerkt hat und inzwischen durch seinen Pariser Correspondenten in Kenntniss gesetzt ist, dass der echte Morley lebe und auf dem Wege nach Hause sei, gewahrt Charles Flucht und lässt ihn verfolgen, um ihn öffentlich als Betrüger zu entlarven. Die verhängnissvolle Mittagsstunde, welche die Entscheidung über das Schicksal von Morley House bringen soll, rückt inzwischen heran. Charles, auf Godolphin's Geheiss von den Gerichtsdienern vorgeführt, stellt selbst seine Identität mit Charlie in Abrede. Seine Eltern, so erzählt er, seien von englischer Abkunft gewesen und, heimlich vermählt, nach Indien geflohen. Dort habe er Dienste auf der Flotte genommen und sei mit Charlie intim bekannt geworden. Vor der Schlacht von Trafalgar, an welcher sie beide theilgenommen, habe jener ihn mit seinen Familienverhältnissen vertraut gemacht, damit er im Nothfalle die Interessen der Seinigen gegen die Absichten eines hinterlistigen Oheims vertrete. Er habe dann Charlie in der Schlacht von einer Kugel getroffen fallen sehen. Als Godolphin Charles mit höhnischer Beziehung auf Eveline wegen des bei ihm vorgefundenen Medaillons inquirirt und Eveline erklärt, dass es das Bild von Bella Morley darstelle, gelangt Charles zu der Gewissheit, dass dies seine ihm in früher Kindheit entrissene Mutter gewesen. Die noch unerledigte Frage bezüglich des Rechtsanspruches auf Morley House droht sich für Godolphin zu entscheiden, als William herbeigeeilt kommt mit der Meldung, dass Charlie, der ihn selbst in der vergangenen Nacht aus den Händen seiner Häscher befreit habe, unterwegs sei und bald eintreffen werde. Da inzwischen die Mittagsstunde vorüber, besteht Godolphin darauf, dass ihm das Besitzrecht zuerkannt werde; dieser Anspruch scheitert aber schliesslich daran, dass Godolphin's bisheriger Helfershelfer, der Friedensrichter Blackstone, ein charakterloses Subject, eine Abschrift des Codicills producirt. Kaum hat sich Godolphin wuthschäumend entfernt, so trifft auch Charlie ein. — Wie aus dieser Skizze ersicht-

lich, ist das Sujet wohl geeignet, unser Interesse zu fesseln; die Spannung steigert sich besonders gegen den Schluss hin — der in der Situation einige Aehnlichkeit mit der „Weissen Dame" hat — sehr wirksam, indem die Lösung immer schwieriger zu werden scheint. Nur empfindet man hier und da das Bedürfniss eines schnelleren Ablaufes der Handlung; dies hat hauptsächlich seinen Grund in der nur losen, wesentlich episodischen Verknüpfung, in welcher das in unserer Skizze gar nicht erwähnte Auftreten der jungen, lebenslustigen und für „interessante" Abenteuer schwärmenden Wittwe Lydia (einer Verwandten der Lady) zur Handlung steht. Das den Mittelpunct des Ganzen bildende psychologische Motiv, welches wir nur kurz andeuten konnten: dass die Liebe, welche Eveline dem Bruder im Sinne einer blos schwesterlichen Neigung entgegenzubringen glaubt, in Wirklichkeit dem Geliebten ihres Herzens gilt, ist psychologisch fein, wahr und taktvoll ausgeführt. Ueberhaupt dürfte die Charakteristik der Eveline sowie der anderen Hauptpersonen: Charles, Godolphin und der Lady Holstein am besten gelungen sein. Was die Situationscharakteristik betrifft, so ist der dritte Act wirksam durch das mehr materielle Interesse der Handlung; eine Wirksamkeit von gewissermaassen feinerer Art ist dem zweiten Acte eigen; es breitet sich über denselben ein poetischer Duft. Gemüthvoll anheimelnd und sinnig ausgeführt ist die Schauspielscene; in dem Monolog Charles' und der sich daranschliessenden Scene mit Eveline bilden der Dämmerschein des Mondes und der Liebesaustausch der Beiden ein stimmungsvolles Ensemble; hiermit wirkt die Entführung William's durch die Gerichtsdiener eigenthümlich contrastirend. Um nun specieller auf die musikalische Form des Werkes einzugehen, so finden wir auch hier wie in der älteren Oper selbständige Sätze, Lieder, Chöre, Ensembles meist in zwanglos durch den Verlauf der Handlung sich ergebender Weise eingeführt; dagegen hat sich Holstein bei den dramatischen Partien nicht mit dem Recitativ begnügt, sondern dem Orchester eine bedeutsamere Rolle zuertheilt; hier sind die Anregungen des Musikdramas nicht spurlos an ihm vorübergegangen; dies ergibt sich sowohl aus der Gliederung der Orchestersprache, aus der Verwendung der Klangfarben etc., wie aus der Einführung von „Leitmotiven"; wir finden ein Traum-Motiv Evelinen's, das z. B. sehr sinnig bei ihrem Zusammentreffen mit Charles im zweiten Act, wo der Traum zur Wirklich-

Johann Christoph Lauterbach.

keit wird, benutzt ist. Ebenso erklingen bei der Erwähnung des Todes des Lord Morley bestimmte charakteristische Harmoniefolgen. Die musikalische Erfindung ist anmuthig, gewinnend und meist von melodischer Noblesse und weiss ebenso den leichten Ton zu treffen, wie er der Spieloper angemessen ist, wie auch den tieferen, energischeren Regungen des Seelenlebens (wie im Monolog Godolphin's, 3. Act) Ausdruck zu geben. Soweit ein erstes Anhören ein Urtheil zulässt, scheint uns die Musik im zweiten Act, den wir auch poetisch als den werthvollsten bezeichneten, ihren Höhepunct zu erreichen. Indem Holstein die Lydia als Coloraturpartie behandelte, können wir uns sehr wohl denken, dass er sich damit nicht eine Stillosigkeit zugetraut, sondern die Coloratur vielmehr als ein Mittel zur Charakteristik der coquetten, lebenslustigen Frau angesehen wissen wollte. Indess dazu bedarf es wohl erst einer Reflexion von Seiten des Zuhörers; wir möchten wenigstens bezweifeln, ob sich der naive Zuhörer auf den Standpunct des Componisten stellt. — Die Aufführung liess, sowohl was die Leistungen der Mitwirkenden als die scenische Ausstattung betrifft, alle nur wünschenswerthe Sorgfalt erkennen. Die Besetzung war folgende: Lady Sarah Frl. Borée, Eveline Frl. Bosse, Godolphin Hr. Ress, Lydia Thompson Frau Peschka-Leutner, William Seyton Hr. Rebling, Allan (Diener der Lady) Hr. Ehrke, Blackstone Hr. Weiss. — e. („D. Allg. Ztg.")

Leipzig. Mit unserem Referat über das 13., 14. und 15. Gewandhausconcert noch im Rest, können wir hinsichtlich des 13. in Folge unserer Versäumniss desselben nur mittheilen, dass eine Haydn'sche Symphonie in Es dur und Ouverturen von Gade („Nachklänge an Ossian") und Mendelssohn („Ruy Blas") die orchestralen Bestandtheile bildeten, während der Violoncellist Hr. L. Lübeck und der Harfenvirtuos Aptommas den solistischen Theil besorgt haben. Nach dem allgemeinen Urtheil muss der Harfenist eine phänomenale Erscheinung in seinem Genre (wozu man spottsüchtig auch die Wahl der Compositionen rechnete) gewesen sein. Hr. Lübeck wurde uns als unübertrefflich im Vortrage gesangartiger Stellen gerühmt. Wir möchten hier gleich noch einer von der „A. M. Z." ausgeübten Beschuldigung betr. des Hrn. Reinecke entgegentreten. Gen. Blatt, hinlänglich als ein Curiosum in seiner Art allerdings anerkannt, mäkelt nämlich an der Ausführung der Haydn'schen Symphonie herum, findet aber den sich documentirenden Verständnissmangel erklärlich, da Hr. Reinecke, wie es vernommen habe, Haydn und Gluck zu den „antiquirten Componisten" rechne. Mag es sich nun mit den Privatneigungen unseres Capellmeisters verhalten wie es wolle, so wissen wir doch andererseits sehr genau, dass unter seiner Leitung gerade die Symphonien Haydn's, sogar manchmal nicht im Interesse der anderen Programmnummern, die allersorgfältigste und gewissenhafteste Vorbereitung erfahren. Gott weiss also, was für eine persönliche Malice auch hinter dieser Indiscretion des bez. Referenten steckt. — Das 14. Concert bot nicht weniger als drei Novitäten, eine „Normannenfahrt" betitelte Ouverture und „Morgenhymne" (aus dem Schauspiel „Elektra" von H. Allmers) für Männerchor und Orchester von A. Dietrich, von demselben persönlich geleitet, sowie Tausig's „Ungarische Zigeunerweisen" für Clavier. Dietrich's Werke erwiesen sich nicht ganz von der Bedeutung seiner D moll-Symphonie, die specifischen Vorzüge dieses Autors, noble Melodik und Harmonik in den Grenzen seiner schöpferischen Beanlagung, überall durchsichtige Form und wirkungsreiche Instrumentation, machten sich aber trotzdem immerhin in anerkennenswerthem Maasse geltend. Für die vollständige Ausnutzung des interessirenden Vorwurfes „Normannenfahrt" fehlte der Ouverture hauptsächlich eine grössere Schlagfertigkeit der Gedanken und wohl auch den letzteren ein intensiveres Empfindungsleben. Am gelungensten zeigte sich in dieser Beziehung noch das zu dritt vorgeführte Motiv dieses Werkes. Die „Morgenhymne" liegt bereits gedruckt vor, und wird dieses Blt. gewiss Gelegenheit finden, eingehend auf diese Novität zurückzukommen. Zwischen diese beiden Werke waren die Sololeistungen des Abends untergebracht. In Hrn. O. Beringer aus London lernten wir einen recht fertigen Pianisten kennen, der die kühle Aufnahme beim Publicum wohl zum Theil der Wahl des Reinecke'schen im Ganzen marklosen und wenig anregenden Fis moll-Concertes und der dem Naturell des jungen Künstlers anscheinend wenig zusagenden „Zigeunerweisen" seines genialen Lehrers Tausig verdanken kann. Mit ungemeinem Beifall wurde dagegen die mit Rossini's Arie „Frag ich mein beklommen Herz" in diesen Concerten sich einführende Sängerin Frl. Marie Klauwell ausgezeichnet. Der Vortrefflichkeit dieser jugendlichen Coloratursängerin leistete diese Arie allenthalben günstigen Vorschub, und bei dem Vergnügen über die wirklich meisterliche, von jugendfrischestem Stimmtimbre unterstützte Bewältigung der nicht unerheblichen Schwierigkeiten vergass man fast die Ueberflüssigkeit der letzteren. Das Orchester bethätigte in diesem Concert seinen wohlerworbenen Ruhm vollständig mit der Wiedergabe von Beethoven's 4. Symphonie. — Im 15. Gewandhausconcert kam abermals eine Gesangnovität zur Darstellung, und zwar Bruch's Concertscene „Frithjof auf seines Vaters Grabhügel" für Baritonsolo, Frauenchor und Orchester. Der nur vorübergehend vom Chor unterbrochene Gesang des Frithjof trifft zwar nicht sofort auf die Sympathie des Hörers, doch steigert sich die Wirkung nach dem Schluss zu in ganz bedeutender Weise. Frithjof wird allerdings wenige unserem Meistersänger Gura, der das Solo ausführte, ebenbürtige Interpreten finden. Ging dieser Composition in guter Ausführung Jul. Rietz' Concertouverture in A dur und F. David's bestes Violinconcert, das in D moll, durch den talentvollen hier noch seiner Ausbildung obliegenden Hrn. Alex. Kummer voraus, so wendete sich die volle Theilnahme doch eigentlich der 2. Abtheilung des Concertes zu, welche durch den 3. Theil der Schumann'schen „Faust"-Scenen ausgefüllt war. Es bleibt uns diesem Werke gegenüber nur noch das Bedauern auszusprechen, dass es nicht einer vollständigen Vorführung für werth erachtet worden war, sowie die Bemerkung, dass man sich wenigstens bemüht hatte, dieses Bruchstück in zufriedenstellender Weise zu Gehör zu bringen. Für die Solopartien hatte man die Damen Fr. Peschka-Leutner, Frl. Gutzschbach, Th. Friedländer, L. Kiehl, M. Borée und Karfunkel, sowie die HH. Rebling, Gura und Ress gewonnen. Von den Solisten war es natürlich Hr. Gura, welchem die Palme hinsichtlich der Repräsentation zuerkannt wurde. — —.

Leipzig. Die 24. Aufführung des Leipziger Zweigvereins des Allgemeinen deutschen Musikvereins bot ausser den üblichen Solo- und Ensemblevorträgen, welche diesmal in Variationen Op. 1 von Otto Singer und Chaconne Op. 150 von Raff, beide Werke für zwei Pianoforte, sowie in drei Nummern aus dem Scheffel'schen Liedercyklus „Der Trompeter von Säckingen", componirt von E. E. Taubert (Op. 7), bestanden, auch Compositionen für gemischten Chor von H. v. Bülow (Op. 15), „Am Strande" und „Seelentrost" (Dichtungen von R. Pohl), und P. Cornelius (Op. 11): „Der Tod das ist die kühle Nacht" (Heine), „Jugend, Rausch und Liebe" und „An den Sturmwind" (Rückert). Von diesen letzteren bekunden die Bülow'schen ebenso die Feinfühligkeit des Autors in der Wiedergabe des dichterischen Gehaltes, welche in Ausdruck und Declamation sich der Vorlage aufs Engste anschliesst, wie in der die einzelnen Stimmen anziehend behandelnden technischen Ausführung. Die zweite Nummer trifft den einfach- innigen Ton der Dichtung ganz besonders gut. Bedeutender angelegt sind die Cornelius'schen Compositionen, über die wir, da sich nächstens Gelegenheit bieten wird, näher darauf einzugehen, an dieser Stelle nur bemerken wollen, dass sie durch die Wärme und Wahrheit der dichterischen Conception, den Reichthum und die Neuheit ihres musikalischen Gehaltes zu dem Trefflichsten gehören, was die Gegenwart auf dem Gebiete der a capella-Chorcomposition aufzuweisen hat. Die Lieder von Taubert geben sich ziemlich anspruchslos; in der Charakteristik streifen sie etwas ans Nüchterne. Singer's Variationen, sowie Raff's Chaconne sind technisch gewandt und interessant gestaltete und zugleich gut klingende und effectvolle Tonstücke. Frl. Marie Hertwig und Frl. Helene Friedrich, von denen uns die Letztere als eine Schülerin des hiesigen Conservatoriums bezeichnet wird, führten dieselben mit Präcision im Ensemble und virtuoser Brillanz aus. Hr. Zehrfeld, der mit dankenswerther Bereitwilligkeit für Hrn. Gura eingetreten war, zeigte sich beim Vortrage der Taubert'schen Lieder im Besitz eines vollklingenden Organs und dürfte auch nach Seite der Auffassung den Intentionen des accompagnirenden Componisten entsprochen haben. Schliesslich gebührt dem Riedel'schen Verein,

der Ausführung der Chöre unterzogen hatte, wärmster Die Nummern von Cornelius bieten besonders in ihrer chen Construction so ungewöhnliche Schwierigkeiten, abgerundete und lebensvolle Leistungen, wie sie der ab, doppelte Anerkennung herausfordern. St.

zig. Das 5. Symphonieconcert der Büchner'schen Capelle 30. Januar statt und bot in seinem Verlauf Beethoven's mphonie. Variationen für Clarinette von F. David (Hr. C moll-Suite (No. 5) von F. Lachner, Nocturno für n Reinecke (Hr. Wittenbecher) und ein symphonisches ebild „Loch Lomond" von F. Thieriot. Dem ersten der orstehend genannten Solisten, Hrn. Becker, ist ein sehr Grad technischer Fertigkeit und ein in der Mittellage Tonansatz nicht abzusprechen, dagegen störten uns auch wieder die scharf-schneidigen hohen Töne. Ebenso scheint andere Solist, Hr. Wittenbecher, den Klang seines In- es nur in den unteren und mittleren Lagen in der Gewalt ; auch bei ihm klangen die hohen Töne zu gewaltsam . Das Publicum spendete den beiden Herren, welche die von ihnen für ihre Debuts gewählten Stücke sorg- dirt hatten, lebhaften Beifall. Den orchestralen Theil ertes anlangend, können wir uns im Ganzen wiederum end äussern; Dirigent und Capelle waren überall bemüht, ntionen der Componisten möglichst gerecht zu werden. ies nicht immer gelang, so dürften wohl weniger die igkeit und Unfähigkeit Einzelner, als vielmehr die ob- n Umstände überhaupt Schuld daran tragen. Wir wol- r auch nicht die mehrfach unsaubere und unklare Wieder- Finales der Suite besonders tadeln; dagegen hätten Incorrectheiten, wie die Abschwächung der punctirten n ersten Satz desselben Werkes, leicht vermieden werden auch die dynamischen Schattirungen sämmtlicher in Concert vorgeführten Orchestercompositionen hätten eine gfältigere Ausarbeitung erfahren können. Beethoven's nie und die in den Gewandhausconcerten bereits wieder- geführte Suite von Lachner fanden beim Auditorium bei- ufnahme; dasselbe gilt von dem symphonischen Phanta- von F. Thieriot. Da der Letztere seiner Composition ogramm beigefügt hat und uns etwaige auf den schot- See „Loch Lomond" bezügliche Sagen nicht bekannt konnten wir natürlich nur ein landschaftliches Stim- d in dem Werke erblicken, welches — ungefähr in der nes ersten Symphoniesatzes gehalten — bei Vermeidung serlichen Tonmalerei doch dem Hörer ein vollkommen iches Bild des öden, von starren Felsen umlagerten Sees ng) gewährt, dessen wild-schaurige Einsamkeit erst durch wie überall mit seinem Wehe eindringenden Menschen atz) gestört wird. Wir müssen uns leider aus räum- ücksichten auf diese skizzenhafte Andeutung des Inhalts position beschränken und bemerken nur noch, dass Erachtens durch Wahl bewegterer Tempi bei Wieder- ses Stückes die Zeichnung an Schärfe und der Ausdruck sität noch gewonnen haben würden. x.

burg, 24. Januar. Es ist schwer, dem Hamburger riff „Disciplin" klar zu machen. Disciplin ist für uns aner ein etwas nach Militairismus riechendes Wort und von uns fast in allen Verhältnissen perhorrescirt. Was Hamburger Musiker anbelangt, so möchte derselbe wohl viel Geld verdienen, aber mit möglichst wenig Anstrengung. chesterprobe, in welcher der Dirigent die Disciplin scharf en wollte, ist deshalb bei dem Hamburger Musiker eine chkeit. Der Hamburger Musiker ist vor Allem „Hamburger dann Republikaner, zum grossen Theil recht wohl situirt, lancher glaubt, eine besondere Künstlerrolle spielen zu Da wir nun ausserdem viele, aber sehr wenige tüchtige Leute kann man sich eine Vorstellung machen, was für sonderbare ier herumlaufen. Dazu kommt nun noch der Umstand, n in unseren durchaus nicht hochgebildeten merkanti- Kreisen wohl Geld hat, um auch seine Kinder für die abrichten zu lassen, aber durchaus nichts von der ersteht, und somit auch kein Urtheil über eine eventuelle Lehrkraft sich machen kann. Daraus resultirt, dass diejenigen Musiker, die am wenigsten leisten, aber sich gehörig aufzuspielen verstehen, durchschnittlich die meisten Stunden geben und am besten situirt sind. Man wird uns sagen, dass dies Verhältnisse sind, die sich überall wiederholen. Doch ich wollte über den Verlauf des letzten Philharmonischen Concertes am 19. Januar reden und musste deshalb zu meiner Mittheilung über dasselbe Obiges vorausschicken. Wir konnten in diesem Winter im Allgemeinen über die Aufführungen unter Hrn. v. Bernuth's Leitung nicht klagen. Im Gegentheil waren wir recht zufrieden und freuten uns, wie es Hr. v. Bernuth verstanden hatte, aus unserem Orchester, das für den Winter aus den hiesigen Musikern zusammengesetzt wird, einen seinem Taktstock sehr elastisch folgenden Tonkörper zu bilden. Hr. von Bernuth hatte natürlich auch vielen Fleiss beim Einstudiren verwandt und vielleicht mehr Zeit, als manchem in dem Orchester sitzenden Kunstrepublikaner nach seinen freiheitlich ausgebildeten Begriffen nothwendig schien. Es kam wohl auch vor, dass Hr. v. Bernuth manchem dieser Kunstbegnadigten in der vor dem Publicum stattfindenden Generalprobe hie und da eine Bemerkung machen musste. Das war den Herren aber zu viel! Draussen spielten sich die, welche hier gerüffelt wurden, gewaltig auf, und nun sah oder hörte vielleicht das sich im Publicum befindende Elternpaar eines Schülers des Corrigirten, wie dem verehrten Meister vom Dirigenten vielleicht der Wunsch ausgedrückt wurde, sich den Intentionen desselben mehr zu nähern. Die Folge war, dass an einem nach dem vorletzten Philharmonischen Concert stattfindenden, von dem Comité den Orchestermitgliedern veranstalteten Abendessen in einem Toaste unumwunden der Wunsch ausgedrückt wurde: der Dirigent möge sich befleissigen, die hochzuverehrenden und jetzt empfindlich werdenden Orchestermitglieder freundschaftlicher zu behandeln. In den Proben zum letzten Concert scheint man denn nun auch diesem Wunsche entsprochen und mit weniger Eifer und Anstrengung für die Orchestermitglieder die Einstudirung der B dur-Symphonie von Beethoven und der „Oberon"-Ouverture betrieben zu haben. Wir haben deshalb Gelegenheit, von einer für unsere Verhältnisse höchst mittelmässigen, jeder Feinheit entbehrenden Aufführung der Symphonie zu berichten. Mangelhafte Einsätze und Schwankungen waren an der Tagesordnung; *piano* und *pianissimo* waren gleichlautend, die *crescendi* traten zu schnell ein, konnten deshalb dem vorgezeichneten *forte* keine Wucht geben, sondern liessen die Effecte vorher verpaffen. Und dies passirte trotzdem, dass die Symphonie zu Anfang des Concertes gegeben wurde, die Ausführenden also noch nicht durch Vorhergegangenes ermüdet waren. Da wir im vorletzten Concert den Platz, wo vielleicht ein neues Werk, eine neue Ouverture z. B., dem Publicum vorgeführt werden konnte, durch ein unbedeutendes Orgelpräludium eingenommen sahen, so hätten wir wenigstens diesmal anstatt der „Oberon"-Ouverture gern ein anderes neues Orchesterwerk gehört. Das Comité aber, welches das Publicum glaubt bevormunden zu müssen, indem es ihm niemals oder nur selten etwas Neues bietet, um sich daran weiter zu bilden, resp. eine Ansicht über Entwickelung unserer musikalischen Litteratur zu erlangen, sondern in seiner dilettantischen Anschauung immer nur das glaubt vorsetzen zu dürfen, was ihm gefällt, aber natürlich schon vor Decennien von den musikalisch Gebildeten approbirt war, stellt sich denn auch fast mit jedem Concertprogramm ein *testimonium paupertatis* aus. Solisten an dem Abend waren ausser Hrn. Conrad Berens von der Hofoper in Berlin Hr. Concertmeister Singer, der Mendelssohn's Geigenconcert brachte, das doch wirklich auch nicht allzuunbekannt ist, und im zweiten Theile seine Ungarische Rhapsodie spielte, mit welchen beiden Werken er aber nur einen *succès d'estime* erlangte. Sein Spiel ist glatt, sauber, fast absolut rein, doch fehlt ihm eine Auffassung, aus der etwas künstlerisch Individuelles herausschaut. Von dem Werth seiner Rhapsodie wollen wir schweigen. Hr. Berens sang eine Bassarie aus Haydn's „Schöpfung" und den „Wanderer" und erzielte mit seinen sympathischen und wohlgebildeten, aber auch geschickt verwandten Stimmmitteln einen sehr hübschen Erfolg, sodass er sich noch veranlasst sah, ein schwedisches Lied zuzugeben. Hoffentlich können wir über das nächste Concert günstiger berichten. H—h.

München 2. Februar. Mit grossem Interesse sah man dem Gastspiele der Bologneser Primadonna Frau Bianca Blume entgegen, und da dasselbe unter langen Pausen seinen Fortgang nimmt, will ich dessen Ende nicht abwarten, sondern vorerst über ihr erstes Auftreten als Fidelio berichten, in welcher Partie sie die wohl zu hochgespannten Erwartungen zwar nicht erfüllte, sich jedoch als gutgeschulte Sängerin erwies. Für die räumlichen Verhältnisse unseres Opernhauses ist ihre Stimme nicht kräftig genug, und es fehlt ihr der hochdramatische Nerv, den auch das Spiel vermissen lässt. Erst in dem leidenschaftlich seligen Duett mit Florestan kam die Sängerin in wahres Feuer, und da konnten wir auch rückhaltslos den Wohlklang ihrer Stimme bewundern. Leider beeinträchtigte das Männercostume den erstmaligen Eindruck ihrer Erscheinung in beträchtlicher Weise. Die Gesammtaufführung verdient nach orchestraler Seite warmes Lob, dagegen war der Chor wieder schwach und in dem ersten Finale zerfahren, was auf mangelnde Probenvorbereitung schliessen lässt. Das Finale des letzten Actes war scenisch geradezu lächerlich arrangirt. Links stand das decolletirte Frauengeschlecht im Burghof — rechts die Gefangenen und sonstigen Männer; das wirkte natürlich auch stimmlich unvermengt. Es wäre zu wünschen, dass der Chor im Allgemeinen und nicht nur in besonderen Füllen ergibig verstärkt würde. Hrn. Vogl's Leistung als Florestan war ganz eminent in Gesang und Darstellung. Ziemlich einstimmig lautet das Urtheil über Frau Bianca Blume als Elsa dahin, dass sie sich in dieser Rolle mit Frl. Stehle nicht messen kann, weshalb ein Engagement kaum erfolgen dürfte. — Ein ungewohntes Ereigniss hat die Münchener Musikfreunde angenehm berührt. In Mitte der maskirten Gesellschaften und nimmer enden wollenden Redouten, Studenten-, Armen-, Akademischen, Offiziers- und anderen Bällen, welche die holde Tonkunst energisch aus dem Odeonsaale gejagt haben, tauchte eine von den HH. Carl Bärmann jun., Concertmeister Abel und Hofmusiker Werner arrangirte Triosoirée im Museumssaale auf, die ziemlich gut besucht wurde und grosse Befriedigung erregte. Zwischen Trios von Beethoven und Mendelssohn legten sie Bach's Violinchaconne und die Clarinettensonate in Es von Weber (componirt für Bärmann Grossvater), vortrefflich gespielt von Bärmann Vater und Sohn. Mit Fortsetzung ähnlicher Soiréen wäre einem wirklichen musikalischen Bedürfnisse entsprochen. Für das Hoftheater ist eine wahre Festzeit angebrochen. Erst wurde Baron v. Perfall aus Anlass der erhöhten Würde als General-Intendant und Excellenz von dem Gesammtpersonal der Oper und des Schauspiels mit einem auf weissem Sammetkissen ruhenden Lorbeerkranz und zahllosen Bouquets beglückwünscht; sodann feierte der Buffo-Veteran Hr. Siegl sein 40jähriges Dienstjubiläum als Baculus im „Wildschützen" und als Mathiesl in den „Letzten Fensterln" (Volkstheater), und in nächster Zeit wird bei Gelegenheit des 50jährigen „Freischütz"-Jubiläums jener Trompeter, der beim Schützenmarsche auf der Bühne intonirt, durch eine besondere Ovation ausgezeichnet werden, da der Glückliche wirklich seit der ersten „Freischütz"-Aufführung in München im Jahre 1822 bei jeder der fünfhundert und so vielen darauffolgenden Vorstellungen dem Bauernzug voran trompetete. M.

Concertumschau.

Amsterdam. Vincentiusconcert mit dem Oratorium „Die Allgegenwart Gottes" von Frau Amersfoordt-Dyk.

Basel. Concert des Gesangvereins am 1. Febr.: Sextett (welches?) für Streichinstrumente von J. Brahms, Franz Kaiser-Variationen von Haydn, Chöre von Hauptmann, Mendelssohn, Schumann und Gade.

Berlin. Musikdirector Bilse's Concerte vom 30. Jan. bis 5. Febr. brachten Reprisen beliebter Repertoirestücke. — 3. Soirée der HH. Spohr, Hellmich, Schulze und Rohne: Streichquartette in Ddur von Haydn, in Esdur, Op. 12, von Mendelssohn und in Fdur, Op. 59, von Beethoven.

Bern. Benefizconcert des Hrn. Ad. Reichel: 8. Symphonie von Beethoven, „Medea"-Ouverture von Cherubini, Clavierquintett von A. Reichel etc. — 3. Kammermusiksoirée: Streichquartette in Adur von Schumann und in Fdur von Beethoven, Gmoll-Claviertrio von A. Rubinstein.

Breslau. 5. Abonnementconcert (2. Cyklus) der Theatercapelle: Fdur-Symphonie von Beethoven, „Lohengrin"-Vorspiel von Wagner etc. — Symphonieconcert der Concertcapelle am 2. Febr.: Bdur-Symphonie von Beethoven etc. — Verein für classische Musik am 3. Febr.: Streichquartett in Ddur von Haydn, Claviertrio in Fdur von Gottwald (auch classisch?), Streichquartett in Cmoll von Beethoven. — Tonkünstlerverein am 5. Febr.: Dmoll-Trio von Schumann, Claviersoli von Chopin, Gdur-Streichquartett von Schubert. — 9. Abonnementconcert des Orchestervereins: Ouverture zu „Faust" von Spohr, Clavierconcert von Schumann (Frl. Brandes), Scherzo für Orchester von Goldmark, kleinere Clavierstücke (Frl. Brandes), 8. Symphonie von Beethoven.

Emden (Ostfriesland). Aufführung des „Kalanus" von N. W. Gade durch den Gesangverein.

Frankfurt a. M. Concert des Hrn. H. Stiehl mit zum grösseren Theil mit Compositionen (einem „Grossen"[!] Clavierquartett, einer preisgekrönten Clavierphantasie, Liedern und Clavierstücken) des Concertgebers ausgestattetem Programm.

Graz. Am 28. Jan. in der Wohnung des Hrn. Dr. Hausegger abgehaltene musikalische Matinée: Streichquartett von H. v. Herzogenberg, Lieder von R. Franz (Frl. von Hausegger), Tarantelle von Liszt (Frl. v. Körber), Frauenchöre von F. Thieriot, Dmoll-Concert für Pianoforte mit Streichorchester von Seb. Bach (Pianoforte: Frau v. Herzogenberg). Dieser mit vielem Beifall von einem gewählten Publicum entgegengenommenen Aufführung sollen im Laufe des Winters noch mehrere andere ähnliche folgen, in welchen man hauptsächlich Novitäten vorzuführen gedenkt.

Güstrow. Am 21. Jan. Aufführung von R. Schumann's „Das Paradies und die Peri" durch den Gesangverein unter Leitung des Hrn. J. Schondorf, das Tenorsolo von Hrn. Fr. Fincke aus Wismar gesungen.

Hamburg. 6. Philharmonisches Concert: Symphonie von Haydn (Gdur) und Mendelssohn (A moll), „Wassermusik" von Händel. — Am 6. Febr. Aufführung von Händel's von R. Franz bearbeiteter oratorischer Composition „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato" durch die Singakademie. — 2. Kammermusiksoirée von W. Marstrand und F. Marwege: Esdur-Claviertrio Op. 70 von Beethoven, Claviersonate in Esdur von Haydn, Ddur-Divertimento von Mozart.

Jena. 5. Akademisches Concert: Musik zu der Trilogie „Die Nibelungen" von E. Lassen, Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck, Esmoll-Trauermarsch für Orchester von Schubert-Liszt, Kaiser-Marsch von R. Wagner, Lieder von E. Lassen und R. Wagner („Der Engel", „Träume"), gesungen von Fr. Dr. Merian aus Weimar. — 1. Kammermusiksoirée der HH. Lassen, Kömpel, Freiberg, Walbrül, Demunk und von Milde aus Weimar: Fdur-Trio von Schumann, Violoncellsonate von J. S. Bach, Streichquartett Op. 59, No. 2, von Beethoven, Lieder von Franz, L. Hartmann und L. Damrosch.

Leipzig. 7. Euterpeconcert: Symphonie in Cdur (mit der Schlussfuge) von Mozart, Ouverture zu „Iphigenie" von Gluck mit dem Wagner'schen Schluss, Gesangvorträge des Hrn. Rob. Wiedemann (u. A. Arie von F. v. Holstein), Claviervorträge des Frl. Paul. Fichtner aus Wien (u. A. Ungarische Phantasie von F. Liszt). — Concert des Universitäts-Sängervereins zu St. Pauli: „Anakreon"-Ouverture von Cherubini, Concert für Violine (Hr. Heckmann) und Orchester von J. S. Svendsen, „Das Thal des Espingo", Ballade für Männerchor und Orchester von J. Rheinberger, „Heinrich der Finkler" für Soli, Männerchor und Orchester von F. Wüllner, Männerchöre von C. Riedel, C. Goldmark („Frühlingsnetz") u. A., Lieder von C. Reinecke (Hr. Gura). — 16. Gewandhausconcert: Amoll-Symphonie von Mendelssohn, „Abenceragen"-Ouverture von Cherubini, Gesang-, Violoncell- und Claviersoli (HH. Jäger aus Dresden, E. Hegar und Conservatorist Rendano).

Lemberg. 7 und 8 Soirée des Galizischen Musikvereins: Dmoll-Trio von Fanny Hänsel, Gmoll-Violoncellsonate von Beet-

Concertstück Op. 86 für zwei Claviere von R. Schu- etc.

annheim. 5. Musikalische Akademie: Cdur-Symphonie von rt, „Athalia"-Ouverture von Mendelssohn, Gesangvorträge rl. Joh. Levié aus Rotterdam, Claviervorträge des Hrn. mann aus Cöln. -- Das uns vorliegende Programm nennt nponisten u. A. auch „Lieszt" und „Schuhmann"; der betr. tor scheint in musikalischen Dingen nicht sehr bewandert t.

einingen. Familienabend der Künstlerklause: Fdur-Sere- r Streichorchester von R. Volkmann, Vocalcompositionen eethoven und Schumann etc.

ilhlhausen. Stiftungsconcert der Liedertafel: Kaiser-Marsch agner, „Die Macht des Gesanges", Hymnus für Männer- nd Orchester von C. Schuppert etc.

irnberg. Concert des Privatmusikvereins: Amoll-Sympho- n Gade, Ouverture zur „Jungfrau von Orleans" von H. rson, „Oberon"-Ouverture von Weber, Gesangvorträge (u. einen allerliebsten Geschmack bezeugende Hölzl'sche Lied Liebster ist im Dorf der Schmied") des Frl. Denay, Vio- vorträge des Hrn. K. Kündinger aus Mannheim.

ris. Conservatoriumsconcert am 4. Febr.: Pastoralsym- von Beethoven, Fragmente aus dem Oratorium „Ruth" Frank etc. — Concert populaire von Pasdeloup: Cdur- onie von Mozart, Orchestersuite von E. Guiraud etc. — führung der Société Schumann: Gmoll-Claviertrio und quartett von Schumann, Quartett in Hmoll von Taudou.

est. 4. Concert des „Vereins für Musikfreunde": Festmarsch Liszt, „Athalia" von Mendelssohn.

otterdam. 2. Kammermusiksoirée des Hrn. E. Wirth: quartette in Bdur von Mozart und in Fdur von Schumann, -Pianofortequartett von Beethoven, Cmoll-Phantasie für r von W. Bargiel.

ondershausen. 2. Concert der „Erholung": „Orpheus" iszt, Ouverturen zu „Euryanthe" von Weber und zu „Tell" ossini, Türkischer Marsch von Beethoven.

ürich. 5. Abonnementconcert in der Tonhalle: Esdur- onie von Mozart, „Friedensfeier"-Festouverture von C. Rei- e, „Des Sängers Fluch", Orchesterstück von H. v. Bülow, vorträge des Hrn. L. Auer.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme wecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

erlin. Frl. Eleonore von Bredfeld vom Landschaftlichen r zu Graz begann ihr erwähntes Gastspiel im Hofopern- am 29. Jan. als Agathe im „Freischütz" und fand ziem- günstige Aufnahme. Den gestellten Anforderungen (Frl. feld sollte eventuell für die die hiesige Bühne definitiv ende Frau Mallinger engagirt werden) genügte jedoch ngerin nicht allseitig; obwohl gut talentirt, kann sie doch nfängerschaft nicht verbergen. — **Bremen.** Frau Moser raz ist für die Bremer Oper engagirt worden. — **Cöln.** Am r. eröffnete allhier Frau Friederike Grün aus Berlin eine von Gastdarstellungen. — **Elberfeld.** Am 2. Febr. gastirte sigen Stadttheater das Künstlerpaar Artôt-Padilla im er von Sevilla" als Rosine resp. Figaro. — **Hamburg.** Am n. beschloss Frl. Lauterbach aus Bremen ihre hiesigen als Recha in der „Jüdin". Als Eleazar trat in genannter Hr. Müller vom k. Hoftheater zu Hannover auf. Letztere sandte uns am 1. Febr. noch einen Gast, Hrn. Link, r den Vasco de Gama in der „Afrikanerin" sang. — **en.** Frau Bianca Blume-Santer setzte am 28. Jan. stspiel im Hoftheater als Elsa im „Lohengrin" fort und mit durchaus günstigem Erfolg. — **Olmütz.** Frl. Foret, noch sehr jugendliche Sängerin, welche unlängst ihre n in Wien beendete, trat dieser Tage im hiesigen Stadt- r als Valentine („Hugenotten") und Leonore („Trouba- auf und fand freundliche Aufnahme. — **Stettin.** Am 26. Jan. gastirte im hiesigen Stadttheater Frl. Lilly Lehmann von der Berliner Hofoper als Martha in Flotow's gleichnamiger Oper. Ferner eröffnete am 31. Jan. Aglaja Orgeni aus Hannover als Valentine in den „Hugenotten" hier ein Gastspiel mit bedeutendem Erfolg. — **Wien.** Am 31. Jan. gab Frl. v. Mursku im Hofoperntheater nochmals die Gilda im „Rigoletto".

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 3 Febr.: „Lass, Vater mein" von M. Hauptmann; „Wenn der Herr die Gefangenen" von Rebling. Nicolaikirche am 4 Febr.: „Herr, gehe nicht ins Gericht" von S. Bach. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 14. Jan.: „O theures Gotteswort" von M. Hauptmann; „Heilig ist Gott, der Herr Zebaoth" von D. Bortniansky. Am 21. Jan.: „Dein ewig ist mein Herz und Leben" von H. Giehne; „Sei Lob und Preis mit Ehren" von Joh. Eccard. Am 28. Jan.: „Gott sei uns gnädig und segne uns" von M. Hauptmann; „Herzlich lieb hab ich dich, o mein Herr" von Seth. Calvisius. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 4. Febr.: Chor („Fürchte dich nicht, spricht unser Gott") aus „Elias" von Mendelssohn. St. Jacobikirche am 4. Febr.: „Laut schalle würdiger Lobgesang", sechsstimmiger a capella-Chor von C. H. Döring. — **Dresden.** Kreuzkirche am 3. Febr.: „Herr, wie sind deine Werke so gross und viel", Motette von Kücken; „Feierlicher Glockenklang", Männerchor von Jul. Otto. Neustadtkirche am 4. Febr.: „Das ist der Tag des Herrn" von Mendelssohn. — **Magdeburg.** Domkirche am 28. Jan.: „Herr, mein Gott! Dein Weg ist heilig", Motette von Ehrlich. Am 4. Febr.: „Breit aus dein Reich und seinen Ruhm", Motette von Rungenhagen. — **Weimar.** Stadtkirche am 4. Febr.: „Herr unser Herrscher", Motette von M. Hauptmann. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 2 Febr.: Messe in B von Hummel mit Einlagen von Weigl. Am 4. Febr.: Messe in C von Gänsbacher mit Einlagen von Jos. und Mich. Haydn. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 2. Febr.: Festmesse von Hahn mit Einlagen von Krall. Am 4. Febr.: Messe von Mozart mit Einlagen von L. Weiss und Krall. Dominicanerkirche am 2. Febr.: Grosse (preisgekrönte, von Cyrill Wolf instrumentirte) Festmesse in C von E. Silas mit Einlagen von Seyfried und Mendelssohn. Franciscanerkirche am 2. Febr.: Messe in C von C. Greith mit Einlagen von Rotter und Liszt. Am 4. Febr.: Messe von Fr. Witt. Salvatorkirche am 2 Febr.: „Die Liebe des Nächsten", Lied von Beethoven; Aria di chiesa (1667, deutsch) von Alessandro Stradella. Pfarrkirche zu St. Mariahilf am 2. Febr.: Messe in Dmoll von Horak mit Einlagen von Krall und Schubert.

Opernübersicht.

(Vom 27. bis 31. Januar.)

Leipzig. Stadtth.: 27. Figaro's Hochzeit; 28. Maurer und Schlosser; 31. Tannhäuser. — **Berlin.** Königl Opernhaus: 27. Figaro's Hochzeit; 28. Prophet; 29. Freischütz; 30. Lustige Weiber von Windsor; 31. Tannhäuser. Walhalla-Volksth.: 28. Zauberring (Schröder); 30. Freischütz. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 29. Pariser Leben; 30. Schöne Helena. — **Bremen.** Stadtth.: 28. Freischütz; 30. Figaro's Hochzeit. — **Breslau.** Lobe-Th.: 27. Schöne Helena; 29. Pariser Leben; 30. Prinzessin von Trebisonde; 31. Paimpol und Perinette, Schöne Galathea. -- **Chemnitz.** Stadtth.: 29. Freischütz; 31. Rigoletto. — **Cöln.** Thalia-Th.: 28. Martha. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 28. u. 31. Zauberflöte. — **Elberfeld.** Stadtth.: 28. Fidelio. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 27. Don Juan; 28. Orpheus in der Unterwelt; 31. Die beiden Schützen. — **Hamburg.** Stadtth.: 28. u. 31. Lohengrin; 29. Jüdin; 30. Nachtwandlerin. -- **Magdeburg.** Stadtth.: 28. Postillon von Lonjumeau; 30. Lustige Weiber von Windsor. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 28. Fidelio; 31. Nachtlager von Granada. - **München.** Königl. Hof- und-Nationalth.: 28. Lohengrin; 29. Waffenschmied -- **Nürnberg.** Stadtth.: 28. Maskenball (Verdi). — **Prag.** Deutsches

Landesth.: 27. Tannhäuser; Hamlet. Kralovské zemské ceské divadlo: 28. Faust a Markéta; 30. Lazebnik Sevillsky (Rossini). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 28. Don Juan; 30. Czaar und Zimmermann. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 28. Mignon; 31. Wildschütz. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 27. Dinorah; 28. Freischütz; 29. Zauberflöte; 30. Margarethe; 31. Rigoletto. Carl-Th.: 27. Pariser Leben; 31. Prinzessin von Trebisonde. Theater an der Wien: 27. Banditen. Strampfer-Th.: 27. u. 28. Dorfbarbier (Schenk).

Rückblick.

Im Laufe des Monates Januar waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten Offenbach in 52 Vorstellungen mit 14, Wagner in 37 V. m. 5, Meyerbeer in 30 V. m. 6, Mozart in 24 V. m. 4, Auber in 17 V. m. 6, Verdi in 17 V. mit 4, Rossini in 14 V. m. 3, Weber in 14 V. m. 2, Lortzing in 13 V. mit 6, Gounod in 11 V. m. 2, Donizetti in 10 V. m. 4, Flotow in 8 V. m. 3, Bellini, Marschner und Suppé in je 7 V. m 2, Schenk in 7 V. m. 1, Beethoven, Halévy und Nicolai in je 6 V. m. 1, Boieldieu und Thomas in je 5 V. m. 2 verschiedenen Werken, Adam in 4 V. m. 1, Schröder in 3 V. m. 1, v. Holstein, Jonas, Kreutzer und Legouis in je 2 V. mit einem Werk und Balfe, Conradi, Dittersdorf, Gluck, Hérold, Hoppfer, v. Linder, Méhul, Schubert, Spohr, Strauss und Taubert je einmal vertreten.

Aufgeführte Novitäten.

Amersfoordt-Dyk (Frau), „Die Allgegenwart Gottes", Oratorium (Amsterdam, Vincentiusconcert.)
Berthold (Th.), „Am Imatra", Symphonie. (Dresden, 4. Symphonieconcert.)
Brahms (J.), Streichsextett [No. ?]. (Basel, Gesangvereinsconcert.)
Bülow (H. v.), „Des Sängers Fluch", Orchesterstück. (Zürich, 5. Tonhalleconcert.)
Gade (N. W.), „Kalanus". (Emden, Gesangvereinsconcert.)
Goldmark (C.), Orchesterscherzo. (Breslau, 9. Abonnementconcert des Orchestervereins.)
Herzogenberg (H. v.), Streichquartett. (Graz, Matinée des Hrn. v. Hausegger.)
Lassen (E.), Musik zu den „Nibelungen". (Jena, 5. Akademisches Concert.)
Liszt (F.), Festmarsch. (Pest, 4. Concert des Vereins für Musikfreunde.)
— — „Orpheus". (Sondershausen, 2. Erholungsconcert.)
Reichel (Ad.), Clavierquintett. (Bern, Benefizconcert des Autors.)
Rheinberger (J.), Clavierquartett in Esdur. (Dresden, Concert des Tonkünstlervereins.)
— — „Das Thal des Espingo", Ballade für Männerchor und Orchester. (Leipzig, Concert der Pauliner.)
Rubinstein (A.), Claviertrio in Gmoll. (Bern, 3. Kammermusik.)
Svendsen (J. S.), Concert für Violine und Orchester. (Leipzig, Concert der Pauliner.)
Volkmann (R.), 1. Serenade für Streichorchester. (Dresden, Concert des Tonkünstlervereins.)
— — 2. do. (Meiningen, Abendunterhaltung der Künstlerklause.)
Wagner (R.), Kaiser-Marsch. (Jena, 5. Akademisches Concert. Mühlhausen, Liedertafelconcert.)
Wüllner (F.), „Heinrich der Finkler" für Soli, Männerchor und Orchester. (Leipzig, Concert der Pauliner.)

Journalschau.

Echo No. 5. Recensionen. — Kunstnachrichten. — Beilage: Berichte und Notizen.

Euterpe No. 2. Ernst Hentschel (dessen bevorstehendes *50jähriges Amtsjubiläum* betr.). — Die Classiker und das Urtheil von Zeitgenossen (aus F. Müller's R. Wagner und das Musikdrama). — Sancta Caecilia. — Nachrichten.

Neue Berliner Musikzeitung No. 5. Nekrolog (Aline Hundt). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 6. Besprechungen (A. W. Ambros, Bunte Blätter, sowie Symphonie Op. 54 von R. Wuerst). — Berichte und Notizen.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Rich. Wagner hat soeben nachstehende Proclamation erlassen:

Den geehrten Patronen der Bühnenfestspiele in Bayreuth

bringe ich zur Kenntniss, dass in Folge der mir gemeldeten Zeichnungen, sowie im Vertrauen auf die befriedigenden Ergebnisse der Wirksamkeit der verschiedenen Vereine, ich mich veranlasst gesehen habe, die Errichtung des für diese Bühnenfestspiele vor Allem nöthigen provisorischen Theaters in Auftrag zu geben.

Hiefür war es erforderlich, in Bayreuth selbst ansässige Gönner meiner Unternehmung zur Uebernahme der Verwaltung derselben einzuladen, und ich zeige demnach ferner den geehrten Patronen an, dass dieser am Orte selbst thätige Verwaltungsrath aus folgenden hochgeachteten Herren zusammengesetzt ist:

Bürgermeister Muncker,
Banquier Friedrich Feustel,
königl. Advocat Käfferlein.

Die Herren dieses Verwaltungsrathes, welche einerseits für die richtige Verwendung der Patronatsgelder, über welche sie seiner Zeit Rechenschaft ablegen werden, einstehen, sind somit andererseits zugleich von mir bevollmächtigt, in meinem Namen mit den geehrten Patronen im Sinne der ganzen Unternehmung sich in das erforderliche Einvernehmen zu setzen. An das Bankhaus Friedrich Feustel in Bayreuth mögen demnach auch von jetzt an, als auf dem kürzesten Wege, die Einzahlungen der gezeichneten Patronatgelder, welche uns ferner zur Kenntniss gelangen werden, stattfinden.

Da andererseits diesem Verwaltungsrathe gegenüber die Interessen der geehrten Patrone mich noch einer besonderen Vertretung werth dünken, lade ich jeden derselben hiemit zugleich ein, sich einem der Wagner-Vereine, und zwar für jeden Patronatschein mit einer Stimme anzuschliessen. Die Vereine ersuche ich dann, ihrerseits Bevollmächtigte zu einer Zusammenkunft in Bayreuth am Tage der beabsichtigten Grundsteinlegung des Theatergebäudes, nämlich am 22. Mai d. J., abzuordnen, wobei zu beachten wäre, dass solche Vereine, welche eine persönliche Abordnung nicht ermöglichen könnten, durch einen anderen Verein sich vertreten lassen sollten. Hier würden dann die Interessen der geehrten Patrone im Betreff der ihnen wünschenswerthen Benützung der Zuschauerplätze, von denen ich, ausser den ihnen unbedingt zustehenden, noch 500 unentgeltlich zu vertheilende zu ihrer wohlmeinenden Verfügung stelle, im Sinne einer Patronat-Commission berathen, und darüber nach dem Rechte einer Stimme für jeden ganzen Patronatschein beschlossen werden.

Geneigte Erwiderungen auf die voranstehende Mittheilung ersuche ich die geehrten Patrone, sowie die sie vertretenden Vereine, fortan an den Eingangs namhaft gemachten Verwaltungsrath, oder an eines seiner Mitglieder in Bayreuth richten zu wollen, wogegen Herr General-Intendant Baron von Loën in Weimar fortfahren wird, sowohl meiner Unternehmung, als den für dieselbe sich Interessirenden, seine thätigste Hilfe zu widmen.

Bayreuth, den 1. Februar 1872.

Richard Wagner.

* Die Constituirung des Brüsseler Wagner-Vereins hat sich bereits vollzogen.

* In Athen soll ein Conservatorium der Musik errichtet werden.

* „Jedem das Seine"! muss man unwillkürlich denken, wenn man in „J. Schuberth's kleiner Musikzeitung" bei Erwähnung des Pianisten Hrn. Th. Ratzenberg Folgendes für baare Münze nehmen soll: „Wir haben Beethoven's unerreichte Clavier-Concertpièce (Es dur-Concert) schon oft, von allen hervorragenden Clavierschülern Liszt's, gehört — aber besser noch nie! Hr. Ratzenberg darf sich als genialer (!) Beethoven-Interpret kühnlich Hans v. Bülow und Tausig (?) an die Seite stellen" etc. — Vielleicht dürfte es sich verlohnen, dem Verfasser in Rede stehenden Referates, welcher aller Wahrscheinlichkeit nach u. A. auch mit dem Urheber eines in No. 2 der obengen. Zeitung enthaltenen unflätigen Ausfalles gegen R. Wagner identisch ist, gelegentlich einmal etwas näher auf die schreibelustigen Finger zu sehen.

* In Weissenfels hat sich eine Anzahl angesehener Männer zusammengethan, um eine würdige Feier des auf den 14. Octbr. d. J. fallenden 50jährigen Schulamtsjubiläums des Musikdirectors Ernst Hentschel daselbst vorzubereiten. Vornehmlich hofft man bei diesem Anlass die Mittel zu erlangen, um zu Ehren des Jubilars eine Hentschel-Stiftung als Stipendienfonds für das dortige Seminar gründen zu können.

* Das Theater zu Kronstadt (Russland) ist am 25. Jan. ein Raub der Flammen geworden.

* Paron von Perfall, der Intendant der Münchener Hofbühne, ist mit der Composition der Musik zu Racine's „Esther" beschäftigt und hat den grössten Theil derselben bereits vollendet.

* In Leipzig ging am 7. d. M. nach langer Pause Weber's „Euryanthe" wieder in Scene.

* Dem Vernehmen nach wird Frl. Lie, die vortreffliche norwegische (nicht, wie wir neulich irrthümlich sagten, schwedische) Pianistin in dem kurz bevorstehenden Pensionsfondsconcert des Gewandhausconcertinstitutes in Leipzig ein Manuscriptconcert ihres Landsmannes Edvard Grieg, welchem Werke man mit besonderem Interesse entgegensehen dürfte, zum ersten Mal in Deutschland zu Gehör bringen.

* Professor Jos. Rheinberger in München wird in kürzester Frist die Partitur einer dreiactigen komischen Oper „Thürmer's Töchterlein" vollendet haben. Die Geschichte spielt zur Zeit des Schwedeneinbruchs in München Anno 1631. Der Text wurde nach einer Trautmann'schen Novelle von Max Stahl gedichtet.

* Capellmeister Friedrich Marpurg in Darmstadt, ein Urenkel des bekannten Musikschriftstellers Friedrich Wilhelm Marpurg, hat die Composition einer dreiactigen, von E. Pasqué gedichteten grossen historisch-romantischen Oper, „Agnes von Hohenstaufen", vollendet.

* Seit unserer letzten Novitätenschau auf dem Gebiet der italienischen Oper ist bereits wieder eine Reihe einschlägiger neuer Werke aufgetaucht; so ging im Teatro nuovo nazionale zu Neapel Miceli's „L'Ombra bianca" unter lebhaftem Beifall zum ersten Mal über die Bühne, im Teatro Mercadante zu Neapel wird Salomè's „Gilda" vorbereitet, im Politeama-Theater derselben Stadt studirt man eifrig an einer Operette von Alberti, welche den Titel „Oreste" führen wird. Beiläufig berichten wir noch, dass man im Teatro Capranico zu Rom erfolglose Wiederbelebungsversuche mit Coppola's „Nina pazza per amore" anstellte.

* Im Cercle de Bériot zu Löwen (Belgien) fand unlängst die erstmalige Aufführung einer neuen, „Le Sc[illegible]r par Hasard" betitelten Oper des Baron A. de Peolaert statt.

* Der Capellmeister des Stadttheaters zu Hamburg, Müller, hat die Composition einer neuen dreiactigen Oper vollendet, welche im Laufe der nächsten Saison auf genannter Bühne vorgeführt werden soll. Ebendaselbst wurde am 4. Febr. eine vom Capellmeister Adolph Mohr componirte neue einactige komische Oper, „Der Vetter aus Bremen", zum ersten Mal gegeben.

* Eine nach einem altfranzösischen Stoff von Emil Blank bearbeitete neue Operette des Componisten Robert von Hornstein, welche den Titel „Der Dorfadvocat" führt, wird gegenwärtig im Münchener Hoftheater zur Aufführung vorbereitet.

* Wie wir in einem Berliner Blatt lesen, soll A. Reissmann's Oper „Gudrun" noch in der gegenwärtigen Saison in Dresden in Scene gehen. — Die erste Leipziger Aufführung dieses Werkes war nach einigen Zeitungen schon im Jahre 1868 sicher zu erwarten, und im Herbst 1871 fand sie in Wirklichkeit erst statt. Dieses Schicksal auf Dresden angewendet ergäbe die Jahreszahl 1875.

* In Wien ist am 3. d. M. Offenbach's neue, von einem Theil des dortigen Publicums sehnlichst erwartete dreiactige Operette „Der Schneeball" unter persönlicher Leitung des Componisten zum ersten Mal in Scene gegangen.

* Rich. Wagner hat am 3. Febr. Bayreuth wieder verlassen und ist nach Luzern zurückgekehrt. Den ersten Conferenzen des weiter oben vom Meister selbst bezeichneten Verwaltungsrathes in Bayreuth wohnte auch der anwesende Begründer des zuerst ins Leben getretenen Wagner-Vereins, Hr. Emil Heckel aus Mannheim, bei.

* Unter den Bewerbern um die Direction des Stadttheaters zu Bonn ist der zukünftige Leiter der Cölner Stadtbühne, Hr. Behr, als Sieger hervorgegangen. Höchst nachahmenswerth ist die dem gewählten Director vom dortigen Stadtverordnetencollegium auferlegte Verpflichtung, sich der Inscenirung Offenbach'scher Operetten zu enthalten, weil — wie man besonders betonte — „das Theater als ein Kunstinstitut die möglichste Rücksicht auf Sitte und Anstand zu nehmen hätte".

* Der k. bayer. Hofopernsänger und Opernregisseur Eduard Siegl in München feierte am 29. Jan. das 40jährige Jubiläum seiner Thätigkeit an der Münchener Hofoper.

Auszeichnung. Hr. J. Schuberth, Chef der Firma J. Schuberth & Co., hat vom Grossherzog von Weimar die grosse goldene Civil-Verdienstmedaille erhalten.

Gestorben. Der seiner Zeit sehr beliebte Bassbuffo Carl Benza ist anfangs Januar im Alter von 60 Jahren in Pest gestorben.

Berichtigung.

In den Notenbeispielen einiger Exemplare der vor. No. sind verschiedene Incorrectheiten stehen geblieben, als deren hauptsächlichste wir die das 1. Notenbeispiel auf Seite 85 in der Melodie beginnende C statt Es bezeichnen.

Briefkasten. *F. N.* in *D.* Aus Ihren werthen Zeilen war nicht genau ersichtlich, ob die beiden in „unvermeidlicher" Rhapsodie machenden Referate von Einer Feder herrühren. — *M. E.* in *S.* Opernrepertoire nur verwendbar, wenn die Angabe allwöchentlich geschieht. — *G. St.* in *E.* Name nicht gut zu entziffern. — *F. B* in *W.* Sie scheinen Molière's „Ich nehme mein Eigenthum, wo ich es finde" zu beherzigen. Jeder nach seiner Bequemlichkeit! — *C. F.* in *M.* Eine bestimmte Reihenfolge wird beim Studium der Beethoven'schen Sonaten in gen. Institut nicht eingehalten; bei den so verschieden talentirten Schülern ist dies überhaupt nicht möglich. Auf die 2. Anfrage antworten wir mit F. Brendel's Werke trotz der Verkleinerungssucht eines Ambros. Ihr 3. Anliegen verstehen wir nicht ganz, da die angeführten Herren nur Claviercompositionen für neue Ausgaben redigirt haben. — *R.* in *S.* M. B. befindet sich in Berlin, J. R. in Wiesbaden, R. V. in Pest und Ch. G., wenn wir unserer nicht ganz zuverlässigen Quelle trauen sollen, in London. — *B.* in *M.* Anonyme Referate sind Speise für den Papierkorb. — *C. K.* in *Z.* Wir müssen für das freundliche Anerbieten danken.

Anzeigen.

Im Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig u. Winterthur
[48.] erscheinen nächstens:

Zwei Märsche
für grosses Orchester
von
Julius O. Grimm.
Op. 17.

Partitur 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen 3 Thlr. 25 Ngr.
Clavierauszüge vom Componisten:
Zu vier Händen 1 Thlr. 5 Ngr., zu zwei Händen 25 Ngr.

[49.] **Zu verkaufen.**

4., 5., 6., 7., 8., 10., 11., 12., 13. u. 15. Jahrgang von Joh. Seb. Bach's Werken, herausgegeben von der Bach-Gesellschaft in Leipzig. Sehr gut erhalten, Preis 40 Thaler. Ankauf vermittelt Hr. E. W. Fritzsch in Leipzig.

Im Verlage von A. H. PAYNE in Leipzig ist erschienen:

Die Geschichte des Claviers
[50a.] **vom Ursprung**
bis zu den modernsten Formen dieses Instruments.
Von
Dr. Oscar Paul.

Mit circa 50 in den Text gedruckten Illustrationen.
Preis 2 Thlr. 15 Sgr.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes, auch von A. H. PAYNE in Leipzig direct gegen Einsendung des Betrags in Geld oder Briefmarken, worauf die Zusendung sofort per Postpacket franco erfolgt.

Adressen beliebe man recht deutlich aufzugeben.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Leipzig** ist erschienen:

L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato,
[51.] **Oratorische Composition**
von
Georg Friedrich Händel.

Mit ausgeführtem Accompagnement bearbeitet von **Robert Franz.**
Mit deutschem und englischem Text.

Partitur. Prachtausgabe mit dem Portrait Händel's, gestochen von Adolf Neumann. In farbigem Umschlag elegant gebunden . . . . . **10 Thlr.**
Clavierauszug. Prachtausgabe mit dem Portrait Händel's, gestochen von Adolf Neumann. In farbigem Umschlag elegant gebunden . . . . . **5⅔ Thlr.**
Clavierauszug. Billige Ausgabe . . . . . **2 Thlr.**
Die Chorstimmen (à 10 Ngr.) 1⅔ Thlr. — Das Textbuch 2½ Ngr.

[52.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von
Musikalien, musikalischen Schriften etc.
bestens empfohlen.

[53.] Demnächst erscheint in meinem Verlage mit Eigenthumsre

Quintett
(ein Satz, Es dur)
für zwei Violinen, zwei V[illegible]en und Violoncell
von
W. A. Mozart,
nach einer im Archive des Mozarteums in Salzb[illegible]
befindlichen Originalskizze Mozart's ausgeführt
von
O. Bach.
Partitur und Stimmen.

Leipzig. **Robert Forberg.**

[54.] **Neuer Männerchor.**

Soeben ist in unserem Verlage erschienen:

Dem Vaterland,
Gedicht von Friedr. Lexow,
componirt für vierstimmigen Männerchor
von
Richard Wuerst.

Op. 60. Partitur und Stimmen . . . 12½ N[illegible]

Das kernige Gedicht erregte nicht nur in Amerika, der Dichter lebt, Sensation, sondern auch unter den Deutsc[illegible] in Europa und hat hier durch den berühmten Componisten ei[illegible] vorzüglichen musikalischen Ausdruck erhalten, von schlagen[illegible] herrlicher Wirkung.

J. Schuberth & Co., Leipzig und New-Yo[illegible]

Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig:

[55.] **Concert**
für
Violoncell und Orchester
von
Johan S. Svendsen.
Op. 7.

Partitur. 1 Thlr. 25 Ngr. — Stimmen. 2 Thlr. 15 Ngr.
Principalstimme allein. 15 Ngr.
Von G. H. Witte bearbeiteter Clavierauszug. 25 Ngr.

[56.] **Aug. Thümmler in Leipzig**
macht die Herren Musikdirectoren auf den eben e[illegible] schienenen **ersten Anhang** zum Hauptcatalog sein[illegible] reichhaltigen **Musikalien-Leihanstalt für arrangir[illegible] Orchester-Musik** aufmerksam und versendet denselb[illegible] auf frankirte Bestellung gratis.

[57.] Bei **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschien:

Photographie in Visitenkartenforma
von
Richard Wagner.
7½ Ngr.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 16. Februar 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ
für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 8.

Inhalt: Ueber angebliche Missklänge in der Musik Richard Wagner's. Von Otto Tiersch. (Fortsetzung und Schluss.) — Kritik: Alexander Wheelock Thayer Ludwig van Beethoven's Leben, sowie Compositionen von Fr. v. Holstein und C. H. Döring. Tagesgeschichte: Musikbriefe aus Berlin und Graz — Berichte. — Concertumschau — Engagements und Gastspiele — Kirchenmusik. Opernübersicht Aufgeführte Novitäten Journalschau. Vermischte Mittheilungen und Notizen. Kritischer Anhang Compositionen von H. Berthold, F. Wüllner und F. M. Veracini. — Briefkasten. — Anzeigen.

Ueber angebliche Missklänge in der Musik Richard Wagner's.

Von **Otto Tiersch.**

(Fortsetzung und Schluss.)

Sieht man sich nun zunächst nach den Ursachen um, aus denen jener Vorwurf gegen die Musik Wagner's allenfalls entspringen könnte, so ergibt sich Folgendes:

Jener Vorwurf könnte seine Begründung darin finden, dass Wagner die sinnliche Empfindung unangenehm berührte, indem er in seinen Schöpfungen Töne gleichzeitig erklingen liesse, deren Zusammenklang durch allzustarke Schwebungen und dergl. unleidlich würde. Wer aber die harmonische Grundlage der Werke Bach's, Mozart's, Mendelssohn's, Schubert's, Beethoven's und Schumann's sich wirklich etwas genauer angesehen hat, wird zugeben müssen, dass Wagner nur an äusserst wenigen Stellen accordische Gebilde verwendet und Klangverbindungen hat auftreten lassen, die nicht schon bei jenen Meistern zu finden wären, und für etwaige Uebertreibungen, die sich allerdings viele Dirigenten durch zu rohes Hervortretenlassen gewisser Instrumentenclassen zu Schulden kommen lassen, kann doch nicht der Componist verantwortlich gemacht werden. Ausserdem aber würde dem betreffenden Vorwurfe, auch wenn jene Voraussetzung wirklich zuträfe, gar keine wirklich ästhetische Berechtigung zukommen, wie ich in einem früheren Artikel dieser Blätter glaube nach gewiesen zu haben. — Auch aus einer ungerechtfertigten Charakteristik und falschen Darstellungsweise, wenn diese wirklich vorhanden wären, würde sich eine Berechtigung jenes Tadels nicht ableiten lassen, da ein Klangbild durch die blosse falsche Anwendung keineswegs missklingend gemacht werden kann.

Jener Vorwurf wäre also ohne jegliche Berechtigung, wenn er sich nicht daraus erklären liesse, dass Wagner unserer Vorstellungskraft, unserer musikalischen Auffassung zumuthet, Klänge mit einander in Beziehung zu setzen, welche durchaus keine Beziehung zu einander haben, — und dieses ist es auch, was die Anhänger jener Ansicht meinen, wenn sie vom Missklange der Wagner'schen Musik sprechen.

Zerlegt man nun die Veranlassung zur Entstehung von Tonbeziehungen in ihre Elemente, so ergibt sich, dass Klänge überhaupt nur in Beziehung gesetzt werden können mit Rücksicht auf die Eigenschaften der Tonhöhe, der Tondauer, der Tonstärke und der Klangfarbe. Bei den Beziehungen, welche sich auf die Dauer und die verhältnissmässige Stärke der Töne gründen, kann von der Entstehung eines Missklanges nicht die Rede sein; man könnte, wenn Wagner nach dieser Seite hin wirklich ungerechtfertigte Tonbeziehungen verwendet hätte, hieraus höchstens den Vorwurf ableiten, dass er keine Melodien und überhaupt keine Formen kenne. Was aber die aus der Klangfarbe resultirenden Tonbeziehungen betrifft, so geben selbst die entschiedensten Gegner Wagner's zu, dass dieser Componist hierin (in der Instrumentation) ein Meister ersten Ranges ist, ja sie behaupten geradezu, dass er nur durch diese Meisterschaft so bestechend wirke. Sollte der Vorwurf des Missklanges also wirkliche Berechtigung haben, so müsste zu constatiren sein, dass Wagner in seinen Tonsätzen Ton- und Accordverbindungen gebrauche und Modulationen anwende, deren Bestandtheile nach ihrer Tonhöhe in keiner erkennbaren Beziehung zu

einander stehen. Es wäre somit nur die Begründung dieser Annahme zu untersuchen, um die Richtigkeit der in Frage stehenden Verurtheilung Wagner'scher Musik zu prüfen. Diese Untersuchung ist aber lediglich eine Aufgabe der Harmonielehre, und daher wird es wohl auch nicht als Ueberhebung angesehen werden, wenn ich mir eine leidliche Befähigung dazu vindicire, sie zu unternehmen.

Es muss von vornherein zugestanden werden, dass Richard Wagner neue und eigenthümliche Accordverbindungen und Modulationen anwendet; aber das haben seiner Zeit auch Beethoven und Mozart gethan, und somit hat auch Wagner und jeder andere Componist ein Recht dazu, wenn die gebräuchlichen Mittel des Ausdrucks nicht genügend erscheinen. Ein Vorwurf würde nur erlaubt sein, wenn die eigenartigen Wendungen als ungerechtfertigt sich nachweisen liessen.

Ueberschaut man das gesammte Gebiet der Harmonie und der Modulationen, so ergibt sich die Vorstellung, als sei man hierin „an der menschenmöglichen Grenze angekommen" (J. C. Lobe, „Consonanzen und Dissonanzen", S. 422 ff.), als eine sehr armselige. In unserem temperirten Tonsystem lassen sich als von den Classikern gebraucht mit Leichtigkeit ca. 200 verschiedene Stammaccorde nachweisen; das würde die Möglichkeit von 200^{10} oder 1,024,000,000,000,000,000,000 verschiedenen Accordverbindungen ergeben, von denen jede nicht mehr als höchstens 10 verschiedene Accorde enthalten würde. Wollte man sich auf ein und dieselbe Tonart beschränken, so würden sich, da sich in jeder Tonart mehr als 25 verschiedene Stammaccorde nachweisen lassen, dennoch mindestens 25^{25} oder 88,807,000 verschiedene Wendungen ergeben, in deren jeder ein und derselbe Accord nur einmal vorkommen würde. Dass jede dieser Wendungen anders klingt als die andere, sieht jeder ein, der da erkennt, dass selbst die Verbindung von nur drei Accorden in verschiedener Folge verschieden klingt. Sollten alle 24 Tonarten unseres Systems mit einander verbunden werden, so würden sich jene 88,807,000 Möglichkeiten noch um das 24^{24}fache vervielfältigen; jene 3000 Eisenbahnwagenladungen Manuscripte, welche ich einst im Scherz Hrn. Lobe mit der Annahme vorgerechnet habe, dass jede Tonart nur in einer einzigen Weise charakterisirt werden und in jedem Tonsatze ein und dieselbe Tonart nur einmal auftreten soll, würden sich dadurch auf 88,807,000 × 3000 oder auf 266,421,000,000 Wagenladungen vermehren. Das ist die geringste Zahl der Möglichkeiten, unter denen jeder Componist, geleitet von seinen Intentionen und seinem geläuterten Geschmacke, zu wählen hat; doch wo ist nun die Grenze des Anwendbaren, und wer soll entscheiden, ob Wagner diese Grenze wirklich überschritten hat? Als urtheilsfähig hierüber werden von den verschiedenen Seiten nur drei verschiedene Factoren namhaft gemacht, und mehr lassen sich auch überhaupt nicht nachweisen.

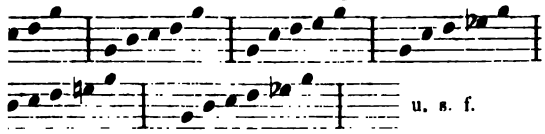
Die eine Partei hat behauptet, man dürfe über das, was unsere Classiker gewagt haben, nicht hinausgehen. Wie ich aber oben schon andeutete, ging in dieser Beziehung jeder dieser Classiker über seine Vorgänger hinaus, und jeder behielt trotz der Anfechtungen, die er deshalb erleiden musste, schliesslich Recht. Wer will da behaupten, dass nicht auch Wagner schliesslich Recht behalten wird? Nur die geistige Beschränktheit kann auf dieser Ansicht ohne weitere Kritik beharren.

Grössere Berechtigung scheint schon die Annahme derjenigen zu haben, welche die Entscheidung über die Grenze des Anwendbaren der Wissenschaft der Harmonielehre übertragen wissen wollen. Aber mit wie geringem Rechte sich von hier aus der fragliche Vorwurf gegen die Wagner'sche Musik begründen lässt, erkennt man schon aus der einfachen, unableugbaren Thatsache, dass die Harmonielehre bis jetzt mit einer exacten Wissenschaft noch nicht die geringste Aehnlichkeit hatte. Um wie viel hinfälliger muss nun diese Begründung werden, wenn sich zeigt, dass alle Accordbildungen, alle Ton- und Accordfolgen und alle Modulationen, welche Wagner in seinen Compositionen verwendet, in einfacher und consequenter Weise von derselben Harmonielehre erklärt werden? Dass dies aber der Fall ist, ist unter Anderen in des Verfassers „System und Methode der Harmonielehre" nachgewiesen. Die Grundlagen des dort erbauten Harmoniesystems sind sicher einfach genug, denn alle Einzelnheiten resultiren aus dem Satze, „dass alle Töne eines Tonsatzes (mit einziger Ausnahme der unharmonischen Durchgänge, Wechselnoten, Neben-, Hilfs- und Zwischentöne) unter sich in einem durch die drei Grundintervalle — reine Octave, reine Quinte und grosse Terz — ausdrückbaren Verhältnisse stehen" müssen, was aber die Consequenz in der Entwickelung des Systems anbelangt, so ist demselben seiner Zeit von der Kritik sogar — man wird dies freilich kaum begreifen — der Vorwurf einer allzu strengen Consequenz gemacht worden.

Somit bliebe nur noch eine einzige Instanz competent, das „musikalische Gehör" nämlich. An dieses wird denn auch jetzt in der Regel appellirt, um den Beweis für die Richtigkeit der Behauptung zu führen, dass Wagner „Missklänge" verwende, — es wird sich bald zeigen, mit welchem Rechte.

Wäre die bis jetzt anerkannte Ansicht richtig, dass das musikalische Gehör — soweit man darunter diejenige Fähigkeit versteht, Tonhöhenbeziehungen auffassen zu können, — eine angeborene Gabe der Natur an einzelne Bevorzugte sei, unter denen die Musiker die erste Stelle einnehmen, so wäre gegen die Competenz dieses Richters in Beziehung darauf, was klingt und was nicht klingt, nichts einzuwenden. Aber es würde zunächst allen Beobachtungen der Psychologie widersprechen, wenn einigen Menschen geistige Gaben in einem Zustande so vollkommener Entwickelung zu Theil geworden wären, die vielen anderen gänzlich fehlen sollten. Ausserdem aber lehrt auch die gewöhnliche Erfahrung, dass vielen Ohren gerade das gefällt was anderen missfällt, und leicht lässt sich nachweisen

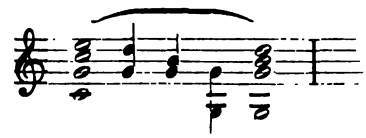
früheren Zeiten Manches missklingend genannt was jetzt für recht wohlklingend gilt.*) Es her viel einfacher und natürlicher, wenn sich sikalische Gehör in seinen ersten Stadien als en vollsinnigen Menschen angeborene, ent-igsfähige, aber auch entwickelungsbedürftige ansehen liesse. Man ist auf diese naheliegende e bis jetzt nur deshalb nicht mit Entschieden-ommen, weil man nicht wusste, worin der Keim r Anlage bestehen und wie die Möglichkeit und der Entwickelung nachgewiesen werden sollte. r glaube ich in meinem „System" vollständig t zu haben. Die Möglichkeit zur Auffassung i Grundintervalle (reine Octave, reine Quinte sse Terz), als der drei einfachsten Tonhöhen-isse, dieses ist es, was jedem vollsinnigen Men-ngeboren ist. Die Fähigkeit zur Auffassung nplicirteren Tonhöhenbeziehungen dagegen muss lensch sich erst durch Uebung und Stärkung aturanlage erringen. Stimmt hiermit die Er- und Beobachtung nicht vollkommen überein? rwandtschaft zwischen den Tönen einer Octave, uinte oder einer Terz ist die leichtest erkenn-fächstdem sind es die Verwandtschaften, welche f eine Verbindung je zweier dieser Intervalle i: die der Quarte, der kleinen Sexte und der Terz nämlich. Diese Schritte sind es auch, en einfache Volkslieder und namentlich Kinder-ehr oft beginnen. Bei einer Zusammenfassung r Töne werden die verwandtschaftlichen Be-en aller Töne am leichtesten kenntlich sein, lle im Verhältnisse der drei Grundintervalle ch ihrer einfachsten Verbindungen sich auf ein selben Ton beziehen lassen. In der That kommen i der Verbindung der mit *g* nahe verwandten *e*, *es*, *h* und *d* folgenden Scalen auf die Spur, chinesische, japanesische, altgallische Ton-. s. f. in der Theorie herumspuken.



hen wir dazu noch die mit dem naheverwandten ndten Töne *f*, *as* und *a* zu, so ergeben sich ne ganze Reihe anderer Scalen, und unter ihnen an auch die Dur- und die Molltonartleiter, die enthümlichen Charakter haben, das Wesen der den Tonart melodisch zum Ausdrucke zu bringen. eicht einzusehen, warum bei geringer Weiterent-ng einfachere und leichtfassbare Melodien sich n Tonverbindungen bewegen müssen. Treten

*) Man denke nur an die Vorwürfe, die Fétis der bekannten ng zu einem Mozart'schen Quartett seinerzeit gemacht an die Geschichte, die Hellmesberger mit einer Beet-en Symphonie passirte. Recht ergötzliche Einzelnheiten auch bei den Vorarbeiten zu einer Schrift über die mu-Kritik der Berliner Presse aufgestossen.

dagegen Töne ein, deren Verwandtschaft sich in anderer Weise vermittelt, so wird es dem weniggebildeten Ohre schon schwerer, diese Verwandtschaft zu erkennen, so z. B. bei schnellen Modulationen. Wie schwer wird Kindern die zweite Verszeile in dem Choral „Jesus meine Zuversicht", und was sagt das „Volk" zu einer Schumann'schen Melodie und dergl.? — Aehnlich verhält es sich mit der Bildung von Accorden. Der Dur-Dreiklang als einfachste Verbindung der Grundintervalle war die erste Form, und es hat lange gedauert, ehe selbst die einfachste Dissonanz accordisch verwendet wurde, weil hier die zu Grunde liegenden Intervallcombinationen weit zusammengesetzter sind, als bei den consonanten Accorden. Doch noch bei Weitem auffälliger springt diese Thatsache hinsichtlich verschiedener Accordverbindungen in die Augen. Von der Verbindung des tonischen Dreiklanges mit dem Dreiklange der Oberdominante, zu deren Auffassung das Gehör nur wenige Intervalle von einem vorhandenen und sehr hervorstechenden Tone aus abzumessen hat,

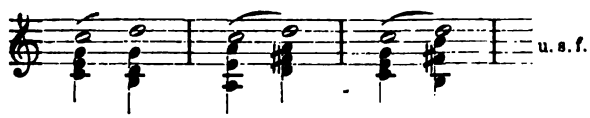


bis zur Verbindung zweier fernverwandter dissonirender Accorde, zu deren Auffassung das Ohr sehr zusammengesetzte Intervallverbindungen zerlegen muss, ist ein weiter Schritt. Ein weniger geübtes Ohr kann daher recht wohl die Verwandtschaft der beiden ersten Accorde fassen; es muss aber schon viel Uebung vorhergegangen sein, wenn die Fähigkeit erlangt werden soll, auch die Beziehungen der Töne in der letzten Accordfolge zu erkennen. Die Schwierigkeit der Auffassung wird aber noch viel mehr gesteigert, wenn der Wechsel der Töne, von denen aus das Abmessen der Grundintervalle zu erfolgen hat, ein schneller und häufiger wird, wenn also mehr als zwei nur fernverwandte Accorde einander folgen, oder wenn schnelle Modulationen eintreten. Es ist daher nur ein sehr geübtes Ohr im Stande, die Tonverbindungen in solchen complicirten Folgen verständlich zu finden; ein minder geübtes Ohr dagegen wird Accordverbindungen wie die folgende, in welcher die Intervalle immer von neuen und erst zu suchenden Tönen aus abzumessen sind, unerträglich finden, und gleichwohl sind dieselben gebräuchlich und berechtigt.

Die Verschiedenheit der aufzulösenden Intervallverbindungen ist aber fast ebenso unbegrenzt, wie die Zahl der überhaupt möglichen Accordverbindungen. Jeder bedeutende Componist wird nun, theils um neue

Darstellungsmittel zu schaffen, theils auch um abgebrauchten Wendungen zu entgehen, ganz naturgemäss zu immer entlegeneren Combinationen greifen. Hieraus ergibt sich, dass man, um Compositionen ihrem tonischen Zusammenhange nach auffassen zu können, sein Gehör erst bis zu dem Grade heranzubilden hat, den die Auffassung dieser Sachen erfordert, und dass ohne diese Fähigkeit Vieles als unzusammenhängend und daher missklingend erscheinen muss.

Wie steht es nun aber um die Ausbildung dieser Fähigkeit der musikalischen Auffassungskraft? Gehörübungen werden nur angestellt bei den Treffübungen im Gesangunterrichte, aber natürlich in gänzlich unzureichender Weise. Man beschränkt sich darauf, die einzelnen Töne der Tonartleiter verbinden zu lernen und in dieser die einzelnen Melodieschritte zu üben, obgleich leicht einsehbar sein müsste, dass schon der einfache Secundenschritt z. B. sehr verschieden wirken muss je nach der Accordverbindung, welcher er angehört.



Im Uebrigen bleibt Alles dem Zufall überlassen. Bei Haydn, Mozart und Beethoven, mit deren Musik wir gross geworden sind, hilft natürlich das häufige Anhören der von ihnen verwendeten Accordverbindungen über diesen Uebelstand hinweg. Wie aber stellt man sich der Musik Wagner's gegenüber? Man lässt sich zurückstossen von den angeblichen Missklängen, an denen nach der oberflächlichen Beobachtung natürlich nur der Componist Schuld haben kann. Und doch sollte man hier noch viel vorsichtiger sein, da eine neue Wendung auch schon dadurch seltsam klingt, dass sie von anderen, an die man gewöhnt ist, abweicht; Einer, der die Musik unserer Classiker oft gehört hat, ist also noch viel weniger unparteiisch, als ein Hörer ohne jegliche musikalische Bildung.

Sieht man sich nun nach diesen Auseinandersetzungen die thatsächlichen Verhältnisse an, die jetzt in einem ganz anderen Lichte und viel erklärlicher erscheinen müssen, so findet man, dass zu den Verehrern Wagner's die grössten jetzt lebenden musikalischen Capacitäten gehören, während die Zahl derjenigen, die vom Missklange der Wagner'schen Musik sprechen, sich recrutirt zum grössten Theile aus der Masse des musikalischen Laienstandes und aus dem musikalischen Proletariat, zum geringeren Theile aus der Reihe der musikalischen Theoretiker und Schriftsteller und aus denjenigen, welche aus Begeisterung für einen bestimmten Meister oder für eine bestimmte Epoche sich absichtlich gegen weiterbildende Einflüsse abschliessen. Ueber die Ursache zu dieser Erscheinung wird wohl schwerlich noch Jemand im Unklaren sein können.

Es könnte nun noch darauf hingewiesen werden, dass auch viele andere Vorwürfe, die man Wagner's Musik machen zu müssen glaubt, ganz ähnliche Ursachen haben, — hier handelt es sich aber um diesen Nachweis nicht. Bemerken jedoch muss ich noch, dass Kritiker und andere Schriftsteller, die es mit ihrer Aufgabe, für eine bessere Musikbildung Sorge tragen zu helfen, ernst meinen, doch endlich von den hier nachgewiesenen Gesichtspuncten Notiz nehmen müssten und dieselben, wenn sie nicht zu widerlegen wären, möglichst verbreiten sollten; eine Hauptaufgabe der Bildung ist die Beseitigung von Vorurtheilen, und das von dem Missklange Wagner'scher und anderer Musik ist ein gar weit verbreitetes.

Kritik.

Alexander Wheelock Thayer. Ludwig van Beethoven's Leben.

Wie Goethe einst „Shakespeare und kein Ende" ausrief, so möchte man — angesichts der stetig anschwellenden Litteratur über unseren grössten Instrumentalcomponisten — „Beethoven und kein Ende" ausrufen. Wir werden übrigens eine Ursache haben, diese „Endlosigkeit" zu bedauern, so lange uns Werke geboten werden, wie die Thayer'sche Biographie, von welcher nunmehr auch der zweite Band vorliegt. Bis wann und mit welchem Bande der Verfasser den Schlussstein zu diesem biographischen Monumente legen wird, vermag er gegenwärtig wohl selbst nicht abzusehen; es ist auch deshalb ein allseitig erschöpfendes Urtheil festzustellen für jetzt selbstverständlich nicht möglich; dieses müssen wir uns bis zum Erscheinen des Schlusses vorbehalten; aber aussprechen können wir es gleich hier, dass, wenn jener erfüllt, was die beiden ersten Theile versprechen (und auch schon zum Theil erfüllen), wir ein Werk vor uns haben, welches in Absicht gründlichster biographischer Forschung und Ausführlichkeit die erste Stelle in der Beethoven-Litteratur einzunehmen berufen ist.

Begeisterung für des Meisters Schöpfungen hat Thayer — den Amerikaner — die Erforschung und wahrheitsgetreue Darstellung des Lebenslaufes desselben sich selbst als seine eigene Lebensaufgabe stellen lassen. Die beiden mässig starken Bände sind die Frucht der eifrigsten Forschungen und Sammlungen, denen sich der Verfasser in fast allen Ländern des Continentes und selbst jenseits des Oceans durch nahezu zwei Decennien hingab. Zahllose Bibliotheken und Archive hat er durchstöbert, oft ganz nutzlos, oft nur mit geringen Resultaten, aber keine Mühe scheuend, um überall das Wahre und Richtige finden zu können. „Ich verfechte keine Theorien und huldige keinen Vorurtheilen, mein

einziger Gesichtspunct ist die Wahrheit" — sagt Thayer von sich; und in der That besitzt er in ausgezeichnetem Grade die Fähigkeit, alle Begebenheiten, die im Laufe der Zeiten durch falsche Tradition oder in verwerflicher Tendenz entstellt auf uns gelangten, dieser Zuthaten zu entkleiden und, indem er mit musterhafter Gründlichkeit jede Einzelnheit bis zu ihrem Anfange und Grunde durchforscht, diese in ihrer wirklichen, unverfälschten Gestalt darzustellen. Manche hypersentimentale Anekdote, zu deren Helden man mit besonderer Vorliebe stets einen grossen Künstler macht, fällt der strengen Forschung schonungslos zum Opfer.

Wie schon der von Thayer gewählte Titel besagt, war sein Haupt-, ja fast einziger Zweck die Schilderung und Feststellung von Beethoven's äusseren Lebensphasen. Indem er aber dieses Ziel vollkommen erreicht, erscheint ein anderer, bei einer Biographie nach unseren heutigen Anschauungen und Forderungen ebenso unumgänglich nothwendiger Factor — die ästhetische Würdigung — ganz ausser Acht gelassen, und dieser Umstand ist es, der Thayer's Arbeit auch in diesem Betreffe einen höheren Werth beizumessen nicht gestattet. „Beethoven der Componist scheint mir durch seine Werke hinlänglich bekannt zu sein; in dieser Voraussetzung wurde von mir die lange und ermüdende Arbeit so mancher Jahre Beethoven dem Menschen gewidmet"; es soll dies gewissermaassen seine Entschuldigung ob jenes Mangels sein. Wir aber glauben annehmen zu dürfen, dass Thayer, sich einer derartigen Aufgabe gegenüber seiner Achillesferse wohl bewusst, — bevor er durch misslungene ästhetisch-kritische Demonstrationen den Eindruck seines Werkes paralysirte — lieber gleich ganz von derselben abstand, wofür ihn allerdings kein allzuharter Vorwurf treffen kann. Dass er aber den Verlauf der Biographie durch umständliche Einschaltung vieler Nebensächlichkeiten oft aufgehalten und mitunter Kleinigkeiten*) halber, deren gar zu geringe Wichtigkeit der Mühe weitschweifiger Widerlegungen sich gar nicht verlohnte, eine Masse von Actenstücken und weithergeholter Beweise in Contribution setzt, — diese Vorwürfe können ihm wohl nicht erspart werden, obschon es wohl zu begreifen, dass er, einmal an der Quelle, seine mit Mühe gewonnenen Entdeckungen nicht wieder in die Dunkelheit der Archive zurückversinken lassen mochte und lieber mehr — wenn auch manches Unnöthige — gab. Nichtsdestoweniger können diese Umstände nur beitragen, das Werk im mehrerwähnten Betreffe dem Kenner nur werthvoller zu machen und es zu einem Quellenwerke zu stempeln.

Wir können uns nunmehr über den eigentlichen Inhalt der Bücher ganz kurz fassen und einige Andeutungen über den ersten Band voraussenden.

Thayer beginnt die Biographie mit der Schilderung der Musikzustände am kurfürstlichen Hofe zu Bonn von dem Jahre 1689 bis 1784. Diese Beschreibungen, unter denen wir unter Anderem auch zahlreiche Abdrücke von Gehaltsgesuchen, Decreten etc. in zopfigstem Stile hinnehmen müssen, füllen das erste Buch (91 gr. S.). Das zweite Buch bringt eine weitgehende Genealogie der Beethoven'schen Familie und viele neue, höchst anziehende Daten aus Beethoven's Kindheit. Im fünften Capitel erhalten wir ein vollständiges Verzeichniss und Gehaltsangabe sämmtlicher kurfürstlichen Sänger und Instrumentalisten, unter denen sich auch der junge Beethoven befand, der dazumal noch keinen Gehalt erhielt. Als besonders wichtig erscheint Capitel 12: „Was hat Beethoven in Bonn componirt?", worin Verfasser den Nachweis führt, was auch vor ihm als Vermuthung schon oft ausgesprochen wurde, dass nämlich viele in der Wiener Periode publicirte Compositionen ihrer Hauptsache nach bereits in Bonn componirt waren.

Mit der ersten Hälfte des dritten Buches bricht der Band plötzlich ab, und erst nach sechsjähriger Pause erscheint der zweite Band, die Fortsetzung des dritten Buches, das vollständige vierte Buch und einen werthvollen Anhang enthaltend. Auch hier finden wir fast in jedem Capitel Neues oder Richtiggestelltes, namentlich Vieles über die persönlichen Beziehungen Beethoven's zu vielen seiner berühmten und unberühmten Zeitgenossen. — Merkwürdig und mit eiserner Consequenz durchgeführt erscheint im dritten Capitel (des 4. Buches): „Biographische Erläuterungen zu den Briefen von 1801" der Beweis, dass die zahllose Male citirten, zu thränenseligen Novellen und seltsamen Phantastereien benutzten Briefe an Giulietta Guicciardi gar nicht an diese gerichtet sein können, welches Ergebniss der Verfasser mit einigen kaustischen Bemerkungen an die Gläubigen dieser „Werther-Lotte-Leidensgeschichte" begleitet. Ebenso wird die bekannte Verhungerungs-Affaire als reine Erfindung — stets nacherzählt — dargestellt. —

Den Anhang bilden Erinnerungen von Czerny und Drouet an Beethoven, ferner Concertprogramme, Verzeichnisse und sonstige Anmerkungen, darunter die sechste über den Violinspieler Bridgetower, für welchen die Violinsonate Op. 47 (Kreutzer) componirt und ihm auch ursprünglich zugeeignet war. Ein Streit, den er mit Beethoven hatte, war Veranlassung, dass Beethoven sodann sein Opus Rudolph Kreutzer dedicirte. —

In einer kurzen Bemerkung fühlt Thayer den Besitzern des ersten Bandes gegenüber die Verpflichtung, wegen langer Verzögerung der Fortsetzung sich zu entschuldigen. Wir erfahren, dass diese durch eine sehr gefährliche Krankheit verursacht ward, welche allen seinen Bemühungen beinahe ein Ziel gesetzt hätte.

Dass wir hierdurch einen unersetzlichen Verlust erlitten hätten, bedarf keiner Versicherung, und indem wir die Hoffnung aussprechen, den nächsten Band in kürzerem Intervalle veröffentlicht zu sehen, wünschen wir auch, dass der Verfasser die nöthige Kraft und

*) Sogar die Bemerkung Schindler's, dass Beethoven sich „sehr scharfer Brillengläser" bediente, lässt Thayer nicht unangefochten und behauptet: „dieselben waren keineswegs scharf", und noch mehrere ähnliche Mikrologien.

Gesundheit haben möge, sein gediegenes Werk baldigst beenden und veröffentlichen zu können. —

Joseph Engel.

Fr. v. Holstein. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 18.
— — Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 23.
— — Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 24.
— — Sechs Lieder und Romanzen für zwei Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte, Op. 25. Zwei Hefte.
— — Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Op. 26. Zwei Hefte.
— — Sonate für das Pianoforte, Op. 28.

Die vorliegenden Werke Fr. v. Holstein's, welcher durch seine an mehreren Orten mit Erfolg aufgeführte Oper „Der Haideschacht" neuerdings in weiteren musikalischen Kreisen bekannt geworden ist, zeigen uns den Componisten auf den zwei Hauptgebieten des musikalischen Schaffens thätig: dem vocalen wie dem instrumentalen; nach der Gattung im Allgemeinen, wie nach dem Charakter, nach Inhalt und Form sind dieselben so mannichfaltig, verschieden und doch von Einem Gepräge, dass wir aus ihnen eine ziemlich deutliche Anschauung von der künstlerischen Individualität des Componisten zu gewinnen vermögen. Diese Individualität tritt am klarsten und freisten in den Vocalsachen hervor; wir wollen daher an diesen die Hauptzüge der Physiognomie zusammenzustellen versuchen. v. Holstein erfasst die dem Liede zu Grunde liegende einheitliche Stimmung mit grosser Bestimmtheit und Klarheit und weiss dieselbe in ihrem allgemeinen Gehalt unzweifelhaft zu charakterisiren; dann aber tritt der absolute Musiker in den Vordergrund, der Verlauf des einzelnen Stückes, sobald einmal der allgemeine Charakter desselben festgestellt ist, wird durchaus nach den rein musikalischen Forderungen und Gesetzen geregelt. Gegen diesen ausgeprägten Sinn für den absolut musikalischen Fluss, wir möchten sagen, dieses musikalische Gemeingefühl, tritt die Fähigkeit zu individualisiren, im Einzelnen zu charakterisiren, zurück. Vorwürfe mit antithetischem Ideengange, wo die angeschlagene Empfindung nicht ruhig und gleichmässig austönt, sondern aus innerlicher Bewegung in verwandte Strömungen ausweicht oder gar in gegensätzliche umschlägt, erscheinen einem solchen Naturell nicht sympathisch; in solchen Fällen wird die Musik des Componisten eckig, hölzern, blos gemacht, nicht empfunden. In den vorliegenden Heften Op. 23—26 sind nur wenige Lieder von dieser Art enthalten; hauptsächlich sind es No. 3 in Op. 23: „Der welke Kranz" und No. 2 in Op. 25: „Ein Stündlein wohl vor Tag", an welcher sich die hier bezeichnete Schranke der künstlerischen Begabung des Componisten fühlbar macht. Abgesehen hiervon sind die Lieder — die ein-, zwei- und vierstimmigen — mit wesentlichen Vorzügen ausgestattet. Wie die Stimmung, wo sie eine liedmässig einheitliche ist, klar und bestimmt erfasst wird, so ist auch die Factur entsprechend genau, rein. Der Componist weiss, was er geben will, und er gibt es ganz, voll, fertig. Dies zeigt sich besonders in melodischer Beziehung: wir treffen hier immer auf wirkliche Melodien, nicht blos auf kurzathmige melodische Motive und einzelne Melismen. Wir führen hier beispielsweise No. 1 und 2 aus Op. 24 an, welchem Heft wir überhaupt wegen des hohen Schwunges der Empfindung den Vorzug geben möchten. In Op. 23 ist No. 2: „Klein Anna Kathrin" in seiner reizend naiven Volksthümlichkeit hervorzuheben. Op. 25 hat der Verfasser ganz richtig nicht „Duette", sondern „Lieder für zwei Stimmen" genannt. Es handelt sich hier nicht um das Widerspiel einer sich abstossenden und anziehenden Zweiheit von individuellen Stimmungen, sondern nur um eine vom Standpunct des rein musikalischen Interesses erweiterte Verwendung der darstellenden Mittel beim einstimmigen Liede. Von diesem Gesichtspuncte aus heben wir besonders No. 1 „Das Vöglein", No. 4 „Melusine" und No. 6 Neapolitanisches Lied hervor; No. 3 „Am Mövenstein" ist in der Gesammtanlage charakteristisch, leidet aber etwas an harmonischer Schwerfälligkeit. Ganz besonders ansprechend sind uns die zwei Hefte vierstimmiger Gesänge Op. 26 erschienen. In ihrer natürlichen Einfachheit sind diese frisch empfundenen, melodisch dankbaren Lieder von unfehlbarer Wirkung, und wir empfehlen sie kleinen und grösseren Gesangvereinen aufs Angelegentlichste.

(Schluss folgt.)

C. H. Döring. Rhythmische Studien und Etuden für das Pianoforte, Op. 30. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Es ist uns erfreulich, den Hrn. Verfasser obigen Werkes wiederum auf dem Felde der Specialstudien zu begegnen, und diesmal auf einem für Zwecke eingehender Uebung fast noch gänzlich unangebauten Theile desselben. Wenn auch in einzelnen Studiensammlungen hier behandelte Stoffe als ausgeführtere Etuden anzutreffen sind und theilweise gleiche oder ähnliche Zwecke auch von St. Heller, F. Hiller u. A. verfolgt worden sind, so ist doch gerade ein Werk zur Einführung in solche Studien, das Zusammenspiel von Notengruppen verschiedener Notengattungen betreffend, noch gar nicht vorhanden und deshalb um so mehr das Bestreben des Hrn. Döring anzuerkennen, so vortrefflich für Ausfüllung dieser Lücke besorgt gewesen zu sein. Die Wichtigkeit, derartige Uebungen zeitig und systematisch anzufangen, wird Jedem einleuchten, der auf Stellen gestossen ist, welche solche Notengruppen enthalten, wie dergleichen in den Pianofortewerken von Hummel, Beethoven, Schubert etc. so oft vorkommen. Ausser der Sicherheit im Spiele derartiger Gruppen wird aber durch die vorliegenden

Uebungen auch die Unabhängigkeit der Finger beider Hände von einander ganz ausserordentlich befördert, da ja jede Hand ihren Part selbständig auszuführen hat. Die „rhythmischen Studien" zerfallen in 5 Abschnitte, nämlich in Uebungen: 1. mit stillstehenden Händen (Gruppen von 2 zu 3 und von 3 zu 4 Noten), 2. mit fortrückenden Händen (3 zu 4 Noten), 3. in tonleiterartiger Form (2 zu 3, 3 zu 4 Noten) (nebenbei vortreffliche Octavenübungen), 4. in gebrochenen Dreiklängen (2 zu 3, 3 zu 4 und 4 zu 6 Noten) und 5. in gebrochenen Septimenaccorden (3 zu 4, 4 zu 5 und 4 zu 6 Noten). Hervorzuheben sind die den 1. und den 3. Abschnitt einleitenden Uebungen, welche als „tägliche Uebungen" von grossem Vortheil sein müssen und schon bei Anfängern Verwendung finden können. Diesen „Studien" schliessen sich 12, ihrem Stoffe nach den Uebungen entlehnte Etuden an, welche der durch erstere erlangten Fertigkeit als Probirstein dienen können und sowohl in Form als Inhalt als vorzüglich gelungen zu bezeichnen sind. Wir haben die Ueberzeugung, dass Spieler, welche diese Etuden in der Gewalt haben, was nach den vorhergehenden Studien vorauszusetzen ist, an derartigen Stellen in Werken unserer Meister keinerlei Schwierigkeiten finden werden. Wir können das Werk also allen strebsamen Spielern und vorzüglich jedem auf das gute Neue bedachten Lehrer hiermit bestens empfehlen.

E. W. S.

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Berlin.

Ein gewissenhafter Correspondent — ich fühle das — sollte eigentlich von jedem Vorkommnisse dem Leser erzählen, seine Feder müsste Alles, von oben an bis unten aus, berühren. Die Unzulänglichkeit der menschlichen Natur steht aber in einem solch schnöden Missverhältniss zur Ueberfülle der Ereignisse, dass auch der beste Wille nicht im Stande ist, mehr als eine Auslese zu bieten. Von oben beginnend wäre es mir schon lieb, wenn ich recht viel Neues aus dem Bereiche der Oper zu melden hätte. Frau Lucca ist aus Russland, mit Ruhm und Rubeln reich beladen, zurückgekehrt und fascinirt mit ungeschwächten Kräften das treuergebene, überdankbare Publicum durch Abwickelung ihrer kleinen Röllchen; man will bemerkt haben, dass sich die unumschränkte Beherrscherin unserer Bühne allmählich dem heiteren Genre ausschliesslich zuwendet; mir hat — vielleicht nur in Folge dessen — neulich bereits geträumt, sie bezaubere als „kleine Handschuhmacherin" Alles, von oben an bis unten aus. Ein vernünftiger Grund, an der Erfüllung dieses Traumes zu zweifeln, existirt nicht. „Frenetisch jubelt man dem reizenden Lieblinge" zu, sooft „Mein Lied" von Gumbert als Einlage in Nicolai's „Lustigen Weibern" erklingt; und ich geriethe wirklich in Verlegenheit, wenn Jemand das Verlangen an mich stellte, eine Melodie von gleicher Trivialität in Offenbach's sämmtlichen Werken nachzuweisen. Also, immer frisch und unverzagt darauf los, weg mit der falschen Scham! Ist einmal das grosse Wort mit anerkennenswerther Gelassenheit ausgesprochen: dass die Oper erst in zweiter Linie ein Kunst-Institut, in erster vielmehr ein Finanz-Institut sei, die Erzielung hoher Einnahmen als der nächste, wo nicht gar alleinige Endzweck für die Leitung der Hofbühne zu gelten habe, dann wird sich das Weitere schon nach und nach von selbst finden. Aber die öffentliche Meinung? Du lieber Himmel, was kümmerts die? Das Publicum hat gar keine Berechtigung, etwas zu fordern. Es nehme bescheiden, was von der Herren Tische fällt! So ist es von Alters her gewesen; nur nicht raisonniren, meutern! Freilich kann Niemand gehindert werden, über die Verwaltung unserer Oper seine besonderen Ansichten zu haben, ja es gibt waghalsige Leute, die sich nicht begnügen, eine Faust in der Tasche zu machen oder unter vier Augen es bis zu einem Wenn und Aber zu bringen, sondern ihre Bedenken wirklich verlauten lassen. Die Meinungen sind sehr getheilt! Der Eine titulirt die Verwaltung Miss, der Andere findet sie horrlich. Wie dem nun auch sei: über ein Kleines werden die Wagner'schen Dramen nach dem Archive geschafft werden können, die Besetzung macht schon heute der Regie bisweilen Sorge. Ein einziges Mal, so ungünstig als möglich innerhalb der Weihnachtswoche, gelangten die „Meistersinger" zur Aufführung, dann ward es ganz stille. Man sprach von einer Novität: „Hermione"; der Componist Max Bruch hatte für die Hauptpartie Frau Mallinger ins Auge gefasst, und die Vorbereitungen waren schon in bestem Gange, da entbrennt ein fürchterlicher Kampf zwischen unseren beiden Primadonnen und ihren Heerschaaren. Der Sängerkrieg auf der Wartburg hat seinerzeit in weiteren Kreisen nicht mehr Aufsehen gemacht, als dieser Frauenkrieg in den unseren. Das Tagesgespräch dreht sich natürlich fast allein um ihn, ein Duell fand auch bereits statt, — was wird die Zukunft noch bringen? Am 27. Januar kam es in „Figaro's Hochzeit" (man feierte Mozart's Geburtstag) zu einem kleinen Scharmützel zwischen den Blonden und den Schwarzen, oder wie Jemand noch richtiger bemerkte, zwischen Nationalen und Internationalen. Und also trug es sich zu. Susanne (Mallinger) befindet sich auf der Scene, Cherubin (Lucca) erscheint. Man klatscht, man zischt. Letzteres (wie man allgemein glaubt!) nimmt der reizbare Page gewaltig übel. Was gibts? fragt die Zofe ihrer Rolle gemäss. Zum ersten Male zeigt sich jetzt Frau Lucca stark im Dialog, sie antwortet: Ungezogenheiten! spielt ganz plötzlich die Rabbiata und verlässt die Bühne. Grosser Tumult! Rufen, Pochen, Pfeifen, Zischen, ein wahrer Hexenbräu für das unvorbereitete Ohr, — der Vorhang fällt. Nanu? Dem Chef des Hauses gelingt es, die Gemüther zu beruhigen, der gefallene Vorhang richtet sich wieder auf, die Entflohene kehrt reuig zurück, — so dachte man wenigstens, und Etliche zerdrückten schon die Wehmuthsthränen der Rührung, welche nach gestammelter Entschuldigung zu fliessen nicht gehindert werden konnten. Es kam aber anders. Frau Lucca versicherte trotzig: Ich habe nichts gethan! Ich lasse mich nicht beleidigen! Niemalen ist eine Rede so beifällig aufgenommen worden, rasender Applaus folgte ihr. Man beschloss sofort, eine Collecte zur Beschaffung von Bouquets und Kränzen für die nächste Gelegenheit zu veranstalten, und Alles war — für den Augenblick wenigstens — hübsch und gut. „Darf denn ein Schauspieler oder Sänger improvisiren und Reden ans Publicum halten?" Mancher darf Alles! „Die Presse wird doch aber in irgend einer Form solche Unzuträglichkeiten gerügt haben?" Bitte um Entschuldigung, Sie sind wohl fremd hier? Lauschen Sie aufmerksam dem Geraschel in unseren Tagesblättern, da liegt Musik drin, sage ich Ihnen. Die „Kleinen" tadelten ziemlich scharf, aber die „Grossen" warfen sich *a tempo* der „gekränkten Unschuld" zu Füssen und gaben in der bekannten asiatischen Unterthanen-Position: Stirn im Staube, Bauch am Boden, aufs Neue die Versicherungen unwandelbarer Treue. Es geht doch nichts über eine ordentliche Disciplin! Ein zorniger Blick aus Frau Lucca's Augen, ein „Wink" von oben, — husch ins Winkelchen hinein! Es ist heute nicht meine Absicht, die ersten Anfänge und den weiteren Verlauf dieses Kampfes zu schildern, ich will das Ende abwarten und dann eine kurzgefasste Historia für das „Wochenblatt" schreiben. Es sind recht

nette Geschichten vorgekommen, und das Ganze wirft schon jetzt ein grelles Licht auf unsere Theater-Verhältnisse.

Wir werden wahrscheinlich Frau Mallinger verlieren. Man sucht ringsum nach einem Ersatz; ich meine, die Lücke ist für die nächste Zeit gar nicht auszufüllen. Die Federmänner aus dem Trosse der Frau Lucca mögen freilich vom Gegentheil überzeugt sein; liest man ihre Bulletins und Sensations-Telegramme, dann ist gar kein Nothstand vorhanden, es wimmelt förmlich von Sängerinnen! Da wurde ein Frl. v. Bretfeld in aller Geschwindigkeit aus Graz citirt, eine hübsche Bühnenerscheinung mit vielversprechenden Mitteln und Eigenschaften. Noch ist die junge Dame nichts mehr als Novize, noch befindet sie sich im ABC der Bühnenkunst, und ob es ihr gelingt, binnen Jahr und Tag schon ins E (Elisabeth, Elsa, Eva) zu gelangen, steht dahin; bei uns ist sie aus dem A (Agathe, Adalgisa) nicht herausgekommen. Nach zweimaligem Gastspiel war d i e s e Angelegenheit erledigt. Dieselben Leute, aus deren Gebaren man nun hätte schliessen sollen, die Wagner-Sängerinnen wüchsen wie Brombeeren an allen Wegen und Stegen, referirten dann mit ergötzlicher Naivetät: Die kindliche Art des Vortrages gewann dem Frl. v. Bretfeld Sympathien. D a m i t ersetzt man keine Mallinger! Es ist wahrhaftig um hellauf zu lachen.

Taubert's „Macbeth" hat nach längerer Grabesruhe seine Auferstehung gefeiert. Es gab ein Fest nicht nur für den Componisten, seine Freunde und Anhänger, sondern auch für die Verehrer einer hübschen, sauberen Musik, die sich klüglich zwischen Gut und Schlimm in der Mitte hält, Musik, für welche der *succès d'estime* eigens erfunden worden ist. Wer den Stoff kennt, etwa an Hexen und Gespenster, Nacht und Graus, Mord und Todtschlag denkt, er soll sich nicht gruseln lassen, er darf ruhig sein; es ist hier wie bei den Spielen der Kinder, wenn man da von Kochen und Waschen hört und, Feuers- und Wassergefahr fürchtend, ein warnendes Wort spricht, sagen die Kleinen beschwichtigend: W i r t h u n n u r s o! Auch Herr Taubert thut nur so, ihm liegt nicht daran, tiefsinnige Probleme zu lösen, Ideen musikalisch darzustellen; er gehört zu denen, welche nur an „tönend bewegte Formen" glauben, unter allen Umständen gefällige, sogenannte s c h ö n e Musik zu geben beflissen sind und beim Componiren den Rath jenes Schwaben gegen Zahnweh befolgen: Setzen Sie sich ganz ruhig hin und denken Sie an Nichts!

So wenig m i r nun solche Oper bedeutet, so will ich doch nicht behaupten, man solle derartige Erzeugnisse gänzlich verschwinden lassen; besser als die kleinen Spielzeuge vom Nipptische Auber's sind sie immerhin noch. Wenn ich richtig gezählt habe, dann fanden bisher nur drei Wiederholungen statt; für so recht l e b e n s k r ä f t i g muss also die Partitur selbst in den Augen des Publicums nicht gelten, obgleich darauf — unter den obwaltenden Umständen kein Werth gelegt werden darf. Das Auge der Menge ist getrübt, weil so viel Sand hineingestreut wird, es ist geblendet durch den trügerischen Glanz von allerlei Geflitter. Wenn der Liebling nur dabei ist und für seine Lieblingsmätzchen Verwendung findet, dann ist Alles Eins, ob Mozart oder Verdi!

Weber's unverwüstlicher „Freischütz" hat sein 50jähriges Dienstjubiläum auf unserer Bühne gefeiert. Neue Costume, schreckhafte Nova in der Wolfsschlucht, an der Spitze der neuernannte Capellmeister Radecke, in der Besetzung auch sonst noch einige Neuerungen, und doch —, man drängt sich nicht, man rauft sich nicht um die Billets. Das ist d r böse Geist der Zeit! sagen die Alten, vielleicht haben sie recht. Alle Poesie verschwindet aus der Welt, und die Romantik, — sie ist nicht mehr. Der Wald repräsentirt nur Holz- und Nutzungswerth, die Quellen und Bäche müssen die lucrative „Gründung" eines Bades oder wenigstens die rentable Anlage einer künstlichen Forellenzucht ermöglichen, sonst heisst es: Bächlein, lass dein Rauschen sein! Försterstochter, Jägerbraut, Taube, Mondschein, Irrlicht, Eremit und Samiel, was sind das für altfränkische Elemente zu einem Drama! Aus der Grossväter Jugendzeit stammend, will keines mehr verfangen, und wenn sich Frau Lucca nicht bald ins Mittel legt und dem Aennchen ihre sprichwörtliche „Attraction" zu gute kommen lasst, dann stehe ich für nichts!

Ullman, der famose Impresario, hat uns mit vier Unternehmungen gesegnet. Sein Kommen veranlasste eine merkwürdige Windstille in unsererer Concertluft. Man ahnte, diese Stille habe einen nahenden Sturm zu bedeuten, manch Einer stellte Betrachtungen an, ob dieser Sturm verwüstend oder läuternd über die heimathlichen Gefilde dahinbrausen werde. Zwar warfen die Pianisten und Dirigenten nicht entmuthigt die Büchse ins Korn, aber sie standen mit geladenen Programmen und warteten der nahenden Dinge. Der Kleinmüthige wird sich bangend gefragt haben: Was wird aus mir? Die ganze Sache verlief wider Erwarten: Herr Ullman hat hier nur mässigen Erfolg gehabt; nachdem die erste Neugier befriedigt war, fand man diese Concerte mehr langweilig als anziehend. Die Programme erinnerten bezüglich ihrer Zusammenstellung an den Circus: jetzt springt Frl. Theresa durch Reifen und über Leinwand, dann wird sich Frl. Thusnelda durch kühne Evolutionen und Exercitien auszeichnen, dann tritt ein Akrobat, dann ein fingerfertiger Tausendkünstler auf Als ich hinwegging, war mir genau so zu Muthe wie Einem, der immerfort dasselbe gehört hat. Im Ganzen ist kein Sinn, mag auch jede Einzelnheit noch so hübsch und gefällig sich darstellen. Schade um manche junge Kraft, dass sie gerade an Ullman's Hand ihre erste Wanderung durch die Welt antreten muss. In dieser stark mit Geschäftlichem versetzten Athmosphäre gedeiht die Kunst nicht, da ist, wie mir scheint, wenig zu lernen und ausser einigen billigen Augenblicks-Erfolgen nichts Künftiges zu gewinnen. Ob es dem gewiegten Mann auch ferner gelingen wird, d e u t s c h e Künstler in Entreprise zu nehmen? Ich hoffe das bezweifeln zu dürfen.

Weit mehr Genuss boten mir die Abonnementconcerte der Symphoniecapelle, welche unter ihrem Dirigenten, Musikdirector Deppe, ein s h r reges Leben nach aussen entwickelt und auch nach innen erfreuliche Rührigkeit zeigt. Ein gut Stück unserer musikalischen Welt ist ohne diese Capelle gar nicht denkbar, sie gehört zu Berlin, wie der Eckstein ins Gemäuer. In dem dritten dieser Abonnementconcerte gelangte Beethoven's neunte Symphonie wieder einmal vollständig zur Aufführung. Mitglieder des Stern'schen Gesangvereins bildeten den Chor, die Damen Falkner und Borée, die HH. Otto und Krause sangen die Soli. Wie haben sich doch die Zeiten geändert! Vor 20 Jahren zitterte Alles, wenn die verrufene „Neunte" auf dem Programm stand, die Ausführenden vor dem Unmöglichen, die Zuhörer vor dem Unverständlichen. Selten ging Alles glatt ab; ich entsinne mich noch, dass ein königl. Musikdirector von seinen Freunden mehrere Tage hindurch bewacht werden musste, weil er wegen eines unglücklichen Zerwürfnisses zwischen den Bläsern (Adagio vor dem Recitativ der Bässe) ins Wasser gehen wollte. Es war tröstlich, dass man überall wenigstens einmal mit dieser neunten Symphonie mehr oder weniger umgeworfen hatte. Namentlich galt die Cesdur-Tonleiter für das „Corno in Es" als das wahre Cap-Horn, an welchem schon manche Aufführung kläglich gescheitert war. Heute bläst man das so leicht weg, als wäre es gar nichts; das Publicum hat sich an die Symphonie gewöhnt, und man sieht nicht mehr Gesichter mit einem Ausdrucke, als passire das Ungeheuerlichste. Nur die Tortur für das Soloquartett ist geblieben, ich bedaure immer wieder, dass dem Meister Beethoven nichts Besseres einfiel als er daran ging, die Instrumentalsätze in einem Hymus für Menschenstimmen gipfeln zu lassen. Das klingt gewiss wie Hochverrath, und da mir mein Leben lieb ist, so schleiche ich mich sacht hinweg und flüchte in den Wald, in den frischen, grünen Wald! Einen solchen hat uns Raff mitten in den öden, kalten Winter hineingezaubert. Ich kannte das Werk aus dem Clavierauszuge, es war das letzte Stück Musik, welches ich mit Tausig gespielt hatte. Trotz der dürftigen Gestalt, als welche jedes Arrangement sich darstellt, hatte ich die Symphonie bald lieb gewonnen und mir schon lange gewünscht, ihr einmal in einem Orchester-Programme zu begegnen Das Verdienst, dieses interessante Tongemälde hier eingeführt zu haben, gebührt Herrn Deppe; die Hingabe, mit welcher die Capelle unter seiner verständigen Leitung das Werk zur Darstellung brachte, verdient rückhaltlose Anerkennung. Schwankt auch der erste Satz zwischen Beethoven und Mendelssohn, mag auch die „T r ä u m e r e i" an Wagner erinnern, — der letzte

„Nachts“ überschrieben, ist ganz Raff. Es war erfreulich, en, wie die Theilnahme des Publicums sich von Minute ute steigerte, die gehobene Stimmung, die sich weder noch beschreiben lässt, äusserte sich nach jedem Ab- e durch lauten Beifall. Raff's „Waldsymphonie“ enthält des Ueberraschenden, Herzgewinnenden so viel, dass man sie als binetsstück für (tüchtige) Orchester bezeichnen und ihrer en Verbreitung gewiss sein darf. Es wird ihr leicht werden, berall Freunde zu erwerben; hat doch das kühle Berlin seltener Wärme willkommen geheissen.

(Schluss folgt.)

Graz.

e Kunst ist ernst! Dies fühlt man bei uns und lässt ihre schweigen, wenn die profanen Rhythmen des Tanzes er- n. Wir dürfen daher den Fasching als einen natürlichen itt unseres Kunstlebens betrachten, als eine Fermate über Halbschluss, welche einen flüchtigen Rückblick auf das e gestattet.

eferent muss vor Allem um Entschuldigung bitten, wenn r etwas zu sprechen beginnt, was er nicht gehört hat, h über unser Streichquartett. Er muss zunächst erklären, er es nicht gehört hat und warum es auch kein Anderer hat: weil wir nämlich hier in Graz — ausser in Privat- ein Streichquartett gar nicht haben. Man sollte es glauben, dass es in dem Lande Haydn's und Mozart's eine von dem Umfange der unserigen gäbe, in welcher man s und jahrein kein Streichquartettconcert zu hören bekommt e denn, dass uns die Florentiner zuweilen Gelegenheit geben, Interesse für diesen so wichtigen Zweig des Musiklebens währen). Leider scheint das Zustandekommen eines con- nden Streichquartettes bei uns theilweise an persönlichen äten zu scheitern.

h berührte diesen Mangel zuerst, weil er ein Schatten ist, r bei der Spectralanalyse unserer musikalischen Zustände bedeutsamen Rückschluss auf deren Gehalt gestattet. Noch anchem Anderen könnte ich sprechen, was man hier nicht a ich könnte es in Hegel'scher Dialektik versuchen, mit mjenigen, was man hier nicht hört, Das hinzustellen, was ört; allein der Weg wäre zu weitläufig; er würde durch absehbare Land der frommen Wünsche und unerfüllten ngen führen, daher ich es vorziehen will, dem Spruche : „Bleibe im Lande und nähre dich redlich“ nicht Gehoff- d Erschutes, sondern nur Geschehenes und Erlebtes zu en.

erlebten wir denn vor Allem unsere obligaten Musikvereins- te, bis nun drei an der Zahl; mit Freuden können wir iren, dass der Andrang des Publicums zu denselben heuer gewöhnlich stark ist, was hauptsächlich einer gelungenen ellen Maassregel des Directoriums zu verdanken ist. Die ngen des Vereines unter seinem höchst strebsamen artisti- Director Hrn. Ferdinand Thieriot verdienen aber in der uch die regste Theilnahme. An hervorragenderen Orche- rken wurden uns die zwei Sätze aus der H moll-Symphonie hubert, der Kaiser-Marsch von Wagner, die Ouverture zur enie in Aulis“ von Gluck mit dem Schlusse von Wagner e dritte Symphonie von Beethoven geboten. Eine hervor- e Leistung des Musikvereins in Verbindung mit dem Sing- war die Aufführung von „Paradies und Peri“; die Haupt- wurde von Frl. Passy-Cornet aus Wien in dankenswerther ausgeführt.

er Akademische Gesangverein und der Männergesangverein jeder ein Concert vom Stapel gelassen, welches je in seiner e Verlegenheit um gute Männerchormusik bekundete; der rachte grossentheils Gutes, allein es war nicht neu; der grossentheils Neues, allein es war nicht gut. Als gut zu seien nur das vom Akademischen Gesangverein gegebene terlied“ von F. Thieriot und das vom Männergesangvereine führte „Lied der Städte“ von Max Bruch, beide das histo- musikalische Genre würdig vertretend, erwähnt.

eine interessante Novität gab der Singverein zum Besten, nämlich ein „Deutsches Liederspiel“ unseres begabten Componisten H. v. Herzogenberg. Der Text ist älteren und neueren Volksliedern entnommen, welche sinnig zusammengestellt sind. Die Musik zeigt sich versirt in den Harmonien des musikalischen Volksliedes, welche dem Autor wohl hauptsächlich durch Brahms vermittelt worden sind. Zuweilen scheint der Meister selbst das Wort zu ergreifen. Dennoch darf dem Werke nicht und noch viel weniger dem Autor Originalität abgesprochen werden. Die Melodien sind innig und warm erfunden, die Harmonisirung ist frisch und eigenthümlich, die Begleitung eben so üppig als zartfühlend. Einzelne Nummern, wie das Duett: „Das Mädchen und der Jüngling“, „Der Jüngling“, „Das Mädchen und Frauenchor“ sind von reizender Anmuth. Hie und da finden sich geschraubte Wendungen, welche dem Gesammteindrucke schaden. Im Ganzen ist auch dieses Werk ein schönes Zeugniss der vielversprechenden Begabung seines Autors, und wir wünschen ihm, sobald es die vom Componisten beabsichtigte, zu seiner vollen Wirkung unumgängliche nothwendige orchestrale Einkleidung erfahren haben wird, Verbreitung in solchen Kreisen, deren Urtheil auf ein volles Verständniss desselben gegründet ist. Um nicht missverstanden zu werden, fügen wir gleich hinzu, dass auch der äussere Erfolg desselben ein selten glänzender war; Symptome anderer Art nur lassen bezweifeln, dass allgemein der richtige Maassstab dafür bei der Hand war.

Von Gästen waren wir bis nun nur zu wenig in Anspruch genommen. Ein Hr Zöhrer, Pianist aus Laibach, bethätigte neben einiger Fertigkeit der Finger eine bedeutende Unfertigkeit der musikalischen Ausbildung. Dagegen bot uns der liebenswürdige Geiger Robert Heckmann wieder durch seine Mitwirkung bei einem Musikvereinsconcerte (er spielte das Max Bruch'sche Concert) und in einem selbständigen Concerte den seltenen Genuss eines von idealer Auffassung und vollendeter Technik getragenen Spieles. Ein hervorragendes Ereigniss war das von Hans v. Bülow gegebene Concert, in welchem der Meister seine Vielseitigkeit durch Vorträge von Werken beinahe aller modernen Claviercomponisten erprobte. Die grossartige Auffassung und erstaunliche Technik des Clavierheroen wirkten auch bei uns hinreissend. Schliesslich erwähnen wir eines Concertes des bei uns einheimischen Clavierspielers Mortier de Fontaine, welches grossentheils historische Musik brachte. Mortier verfügt noch immer über ein bedeutendes technisches Material, nur ist in seinem Vortrage eine gewisse Hast bemerkbar, deren Ursache, wie ich glaube, nicht so sehr in der Auffassung, als in gewissen technischen Schwächen des Pianisten zu suchen ist.

Quintus Octavius.

Berichte.

Leipzig. Das siebente Euterpeconcert wurde mit der Ouverture zu „Iphigenie in Aulis“ eingeleitet. Ist auf der einen Seite mit besonderer Anerkennung des Umstandes zu gedenken, dass die Direction sich für den Wagner'schen Schluss entschieden hatte — der fälschlich Mozart's Namen tragende ist uns immer wie ein Uebergang aus der Oel- in die Decorationsmalerei erschienen —, so hätten wir doch andererseits gewünscht, dass man auch in der Tempoannahme Wagner's Vorgang gefolgt wäre. Die „Allegro“-Bezeichnung ist weder authentisch (vgl. Wagner's bezüglichen Artikel in der „N. Z. f. M.“, Bd. 41, No. 1), noch innerlich motivirt. Hält man die Andante-Bewegung für die ganze Ouverture fest, so ergibt sich der Allegro-Charakter vom 20. Takte an schon von selbst; zugleich kommt die thematische Bedeutung der drei Sechszehntel zu voller Geltung, während sie bei schnellerem Tempo als ein gleichgiltiger, inhaltsloser Auftakt erscheinen. Auch ist die Rückkehr zum anfänglichen langsamen Tempo am Schluss, wie sie bei schnellem Hauptzeitmaasse die Wagner'sche Version nöthig machen würde, gewaltsam. Sodann hätten auch die einleitenden 19 Takte in der Phrasirung und Dynamik etwas mehr gegliedert sein können. Das zweite Orchesterwerk des Abends war, um dies sogleich zu erwähnen, Mozart's Jupiter-Symphonie, die mit aller unter den obwaltenden Verhältnissen nur wünschenswerthen Accuratesse ausgeführt wurde. — Als Solisten traten auf Hr. Robert

Wiedemann von hier mit einer Arie aus Holstein's „Der Erbe von Morley“ und Liedern von Schubert und Franz, und Frl. Pauline Fichtner aus Wien mit einer „Ungarischen Phantasie“ für Clavier und Orchester von Liszt und Solostücken von Mendelssohn, Silas, Raff und Chopin. Hr. Wiedemann ist in d. Bl. schon öfters mit Anerkennung erwähnt worden; sein angenehmes, weiches Organ und seine verständige, diesmal nur noch etwas mehr Unmittelbarkeit und Schwung der Empfindung zu wünschen lassende Auffassung verschafften ihm eine warme Aufnahme. In Frl. Fichtner lernten wir eine sehr talentirte, über eine bedeutende kraftvolle Technik verfügende und mit Geist auffassende Pianistin kennen. Nur ist ihrer Darstellungsweise eine grössere Mannichfaltigkeit des Stils nach Maassgabe der verschiedenen Componistenindividualitäten zu wünschen, da Frl. Fichtner Chopin, Mendelssohn etc. ziemlich gleichartig behandelte. Die von ihr zum Vortrag gewählte Ungarische Phantasie von Liszt ist ein farbenfrisches, von keckem Lebensmuth übersprudelndes magyarisches Charakterbild von drastischem Wurfe. Die nicht leichte Orchesterbegleitung kam aufs Beste zur Geltung. St.

Leipzig. Im Hinblick auf die gar nicht berechenbaren Launen unseres derzeitigen Theaterdirectors Hrn. Friedrich Haase, dem als solchen das hiesige sogen. Grosse Orchester zum Theil botmässig ist, darf es jetzt als ein Ereigniss angesehen werden, wenn ausser den von der Gewandhausconcertdirection veranstalteten musikalischen Aufführungen ein Concert unter Beihilfe obengenannten Tonkörpers stattfindet, wie das des Universitäts-Sängervereins zu St. Pauli am 6. d. M. im Gewandhaussaale. Noch mehr aber verdient ein Verein Anerkennung, wenn er trotz sothanen Umständen für die beabsichtigte Aufführung sogar Werke ins Auge fasst, in deren Interesse er sich das Orchester dann ausserdem noch für eine vorherige längere Probe erkämpfen muss. Die HH. Pauliner unter Leitung ihres um dieses treffliche Institut sowohl als überhaupt um die Pflege des besseren deutschen Männergesanges verdienten Hrn. Dr. Langer haben nun den belobten Muth reichlich besessen, denn ihr Programm bot neben der hierbei weiter nicht in Betracht kommenden „Anakreon“-Ouverture von Cherubini an umfangreicheren und, setzen wir gleich hinzu, nicht blos relativ werthvollen Novitäten die von J. Rheinberger für Männerchor und Orchester componirte P. Heyse'sche Ballade „Das Thal des Espingo“, den von F. Wüllner für Soli, Männerchor und Orchester tongesetzten C. Lemcke'schen „Heinrich der Finkler“ und das von Hrn. Rob. Heckmann vorgetragene A dur-Violinconcert von J. S. Svendsen. Die kürzeren Nummern bestanden aus (ebenfalls neuen) Männerchören von C. Riedel („Gebet vor der Schlacht“, a capella) und C. Goldmark („Frühlingsnetz“, mit Begleitung von vier Hörnern und Pianoforte), zwei von C. Reinecke componirten und von Hrn. Gura zur ausgibigsten Wirkung gebrachten Balladen für Bariton und zwei Volksliedern für Männerchor (einem bayerischen und einem norwegischen, nicht schwedischen, wie das Programm angab). Die beiden zuerst genannten chorischen Werke sind bereits ausführlich in diesen Blättern (s. Jahrg. II, No. 11 und 44 besprochen worden, sodass wir, uns diesen höchst günstigen Urtheilen im Wesentlichen anschliessend, nur auf diese selbst zu verweisen nöthig haben. Ebenso hat Svendsen's Concert eine eingehende Beurtheilung im „M. W.“ erfahren, in welcher dasselbe als „eine beachtenswerthe Bereicherung dieses Zweiges der musikalischen Litteratur“ bezeichnet wird. Wir können uns daher in diesem Referate einfach auf die Ausführung der erwähnten Werke beschränken, und da müssen wir denn zunächst gestehen, dass der concertirende Verein auch diesmal wieder seinen alten, wohlerworbenen Ruhm als einer der tüchtigsten und frischesten Vertreter des deutschen Männergesanges vollständig bewährte. Wir bezweifeln, dass selbst den betr. Autoren bei zufälliger Anwesenheit Ausstellungen hinsichtlich der Auffassung, Präcision und Intonation möglich geworden wären, so correct entledigten sich diese gebildeten Chorsänger ihrer theilweise nicht bequemen Aufgaben. Rheinberger's Werk scheint sich die ganz besondere Sympathie der hiesigen akademischen Gesangvereine erworben zu haben. denn, wie dieses Blatt schon berichtete, hatte vor Kurzem erst auch der „Arion“ es für ein ähnliches Concert (s. No. 6 d. Bls.) gewählt. Eine besondere Anerkennung darf der Instrumentalsolist des Abends, Hr. Rob. Heckmann, dafür beanspruchen, dass er, entgegen den meisten anderen Violinkünstlern seines Ranges und Alters, sich dem Vortrage eines neuen und dem gewöhnlichen Sinne nach nicht dankbaren Concertes unterzog. Dass Hr. Heckmann jetzt überhaupt unter den hiesigen Violinvirtuosen der einzige ist, der Etwas für neue Werke übrig hat, nur nebenbei. Die Ausführung des Svendsen'schen, vom Autor dirigirten Concertes zeigte den geschätzten Künstler mehr als je im Vollbesitz seiner Kräfte, und das interpretirte Werk fand in ihm zugleich einen liebevollen Meister. Der vom Publicum gespendete Beifall steigerte sich am Ende des Stückes zu lebhaftestem Hervorruf des Vortragenden. Um nun nochmals auf die kürzeren Compositionen zurückzukommen, so erwies sich der Riedel'sche Chor als ein dem Körner'schen Texte ernst und sinnig nachgehendes Tonstück, während der von Goldmark mehr den Beifall eines grösseren Publicums erstrebte. Auch diese Chöre kamen gleich den Volksliedern zu bester Ausführung. Die Balladen des Hrn. Reinecke, wenn auch nirgends recht im eigenen Garten gewachsen, sind immerhin dankbare Vortragsstücke, vorzüglich wenn mit ihrer Erweckung ein so ausgezeichneter Künstler, wie in diesem Falle, betraut wird. Wir wollen schliesslich aber nicht noch vergessen, dass die Soli in der Wüllner'schen Composition den HH. Gura (Herzog Heinrich von Sachsen), A. Zehrfeld (Eberhard von Franken) und Vereinsmitglied Pielke (Bote) anheimgegeben waren. — —.

Cöln, 9. Febr. Das 7. Abonnementconcert am 30. Jan. gehört zu den glücklichsten der ganzen Saison; es ging Alles sehr gut, so dass recht bald eine warme Stimmung unter dem Publicum Platz griff. Nachdem eine kleine gemüthliche Symphonie in Cmoll von Haydn die Gemüther vorbereitet, spielte Hr. Prof. Is. Seiss das Beethoven'sche Clavierconcert in C dur. Merkwürdigerweise ist dieses Concert wenigstens seit zwei Decennien im Gürzenich nicht gehört worden. Man trug daher dem Concerte ein doppeltes Interesse entgegen: es gab etwas Neues von Beethoven, und die Execution geschah von einem Mitbürger. Das Spiel des Hrn. Seiss errang rauschenden Triumph, und diesmal ist wirklich keine Rede von einem blossen *succès d'estime*, wie er sonst wohl manchem Propheten im Vaterlande zu Theil wird. Dass Hr. Seiss eine glänzende Technik entfaltete, ist kaum nöthig zu bemerken, — denn wer wollte bei einem modernen Pianisten an der Technik zweifeln? Aber, worin der Künstler besonders excellirt, das ist die ungemeine Accuratesse oder vielmehr Eleganz des Spieles; Alles ist sauber bis ins Kleinste ausgearbeitet, die Pièce präsentirt sich aus seinen Händen als ein wahres Cabinetsstückchen. Und doch könnte man nicht sagen, dass unter der Form das Wesen gelitten habe; die Interpretation zeugt von durchaus echtem, gesundem Verständniss, der Effect basirt durchaus auf dem Inhalte. Herr Seiss ist einer der beneidenswerthen Spieler, welche nie den Gedanken von der Composition auf ihre eigene Persönlichkeit ablenken, seine Technik ist mit solcher Formschönheit gepaart, dass sie die volle Objectivität gestattet. — Den ersten Satz des Concertes hätten wir übrigens in flotterem Tempo gewünscht, er ist durchaus als Mozart'sches Allegro zu behandeln. — Die warme Stimmung übertrug sich auch auf die folgende Nummer: „Schön Ellen“ von Max Bruch. Diese Composition unseres Landsmannes ist hier schon wiederholt aufgeführt, aber noch nie mit solchem Beifalle aufgenommen worden. Die Soli waren durch Frl. Ruzicka und Hrn. Reichmann, Beide von der hiesigen Oper, vertreten. Frl. Ruzicka, eine Böhmin, dürfte mit der Zeit von sich reden machen; auf dem Gebiete des Coloraturgesanges sucht sie in Correctheit und Leichtigkeit des Anschlages fast schon jetzt ihres Gleichen unter den deutschen Sängerinnen. Der Erfolg des Hrn. Reichmann beruhte vorläufig mehr auf der wirklich herrlichen Stimme, die zwar in ganz edler, aber doch nicht gehörig geschulter Weise verwendet wurde — es fehlt dem Sänger noch an einem gut ausgebildeten Legato. — Den Beschluss des Concertes machte die hübsch ausgeführte Pastoralsymphonie von Beethoven. — Die 4. Soirée für Kammermusik, ausgeführt von den HH. Seiss, Japha, Derckum, v. Königslöw und Rensburg, fand am 6. Februar statt. Das Programm enthielt Streichquartett in G dur von Mozart, desgl. in

Amoll (Op. 41, No. 1) von Schumann und die sogenannte Kreutzer-Sonate von Beethoven. Alles ging gut bis auf das Schumann'sche Quartett, hier konnte grössere Klarheit erzielt werden: Namentlich war das Presto des 2. Satzes so rapide und die ganze Handhabung dabei so massiv, dass es selbst dem Kenner des Quartettes unmöglich war, Alles rasch genug zu percipiren. Dagegen verdient die Ausführung der Sonate durch die HH. Seiss und Japha um so grösseres Lob, die Variationen gelangen vortrefflich. — Gegenwärtig gastirt auf der hiesigen Thaliabühne Frau Friederike Grün (Baronin v. Saddler). Wer sie von ihrem früheren Aufenthalte an unserem Stadttheater her kannte, war nicht wenig überrascht, einer so brillanten dramatischen Sängerin wieder zu begegnen. Friederike Grün hat sich alle Requisiten einer Sängerin ersten Ranges zu erwerben gewusst und ist um so mehr der besten Wirkung gewiss, als sie mit einer durchaus künstlerischen Gesangsmanier ein treffliches, ausdrucksvolles Spiel verbindet. Der Erfolg der bisherigen Rollen Valentine, Leonore im „Troubadour" und Fidelio war ausgezeichnet. — Ullman hat Cöln am 25. Januar mit einem 2. Concerte beglückt, aber lange nicht die Rechnung dabei gefunden, wie zum ersten Male.

A. G.

Dresden. Das einzig Berichtenswerthe ist ein Concert Andreas Hallén's und die Neuherausbringung der „Zauberflöte" von Mozart. Ersterer vollkommen neue Name gehört einem jungen schwedischen Tonsetzer, der längere Zeit hierselbst bei Dr. Rietz studirt und nunmehr sein Erstlingsopus: „Ballade vom Pagen und der Königstochter" (Dichtung E. Geibel's) für gemischten Chor, Soli und Orchester vorführte. Es mag sein, dass Hr. Hallén in den exacten Musikwissenschaften und der Formenlehre Rietz' Unterweisungen mit grossem Erfolg genoss. Inhaltlich ist er ein ungerathener Sohn seines Meisters geworden: seine Ballade wimmelt von „Meistersingern", „Lohengrinen" und „Holländern", und es ist ein gar freundlich Geniessen gewesen, in dem Werke nachzuhören und zu erwägen, wie der kataraktartige Sturz der Wagner-Ideen auf den begeisterten Tonjünger dermaassen niedergegangen ist, das er scheinbar die ganze Individualität des Betroffenen hinweggespült hat. Scheinbar: denn Hr. Hallén dünkt uns ein guter Schwimmer; wir werden ihn in Kurzem aus den Wagner-Fluthen wieder auftauchen sehen und ihn dann hoffentlich für einen gut und gründlich getauften, aber völlig selbständig weiterschaffenden Künstler herzlich willkommen heissen dürfen. Das Wallen und Wogen der „Meistersinger"-Ideen in Hallén's Werk interessirt mehr, als sich ahnen lässt. So deutlich, so klarbewusst und mit so ausserordentlich vorgeschrittenem Können hat noch Keiner unter Wagner's Einfluss sich entwickelt. Das Werk selbst anlangend, so möchte man sagen: durch die redende Einführung der Solostimmen ist eine Art Dramatisirung herbeigeführt. Indess ist hier Hallén auf halbem Wege stehen geblieben. Nicht nur, dass die etwas schwerfällige Erzählung der Chöre an sich undramatisch wirkt, sondern auch die Soli sind nicht erschöpfend charakteristisch, nicht augenblicklich lebendig einschneidend gedacht, sondern enthalten zwar bedeutende dramatische Momente, befolgen aber in Declamation und Musik einen mehr breit-epischen Gesammtausdruck, an Stelle individueller Charakterisirung. Und doch gehört Hallén's Talent für die Bühne. Nur auf ihr wird er die Form finden, in der sein überraschend vielgestaltender und feiner Tonsinn, seine kluge Anwendung der Orchesterklangfarben und thematische Gestaltung der Tonphrasen ausgibig sich entfalten können. Ein Stoff so enger Fassung wie das Geibel'sche Gedicht, dem es überdies an Gegensätzen gebricht, wirkt, oratorisch verbreitert, ermüdend. — Der oratorische Charakter entstammt dem Religionsbedürfniss, mit dem eine bühnenmässige Dramatisirung unvereinbar schien. Das weltliche Oratorium ist eine Halbheit, eine Zuflucht für halbe Stoffe oder halbe Talente. Hr. Hallén besitzt Phantasie und Farbentalent genug, um die blassen Gebilde des Musikepos zu dramatisiren. Geschieht diese Dramatisirung noch prononcirter, als er sie angewendet hat im Concertsaal, so entsteht allerdings eine Menge zerbröckelter Musikstückformen, und alle Augenblicke entbehren wir trotzdem Bühne und Bewegung. Geschieht die Dramatisirung dagegen aus Rücksicht auf die Musikform sparsam, so leidet die Logik: man begreift nicht im Concertsaal, warum der alte König den Verführer seiner Tochter so phlegmatisch unwirksam ins Wasser wirft, was auf der Bühne doch eine sehr wirksame Scene voller Leben und Wahrheit sein würde. Vollends die von Hrn. Hallén bethätigte Wagner'sche Idee von der ewigen Melodie ist zunächst nur bühnlich ausführbar, d. h. illustrirt von Scene, Bewegung und dramatisch visionär gehobener Stimmung. Das vom Autor mit reichem Talent und überaus feinem Geschmack angewandte Ausspinnen des Musikgedankens durch das Orchester erzeugt eine Stimmung, die höher ist als die Linien des Gesanges in Chor und Soli. Das ist aber unökonomisch, und nur die Oper, oder richtiger: das Musikdrama erlaubt diesen Luxus, weil das absolut gesangliche Element dort nur einen Bruchtheil der scenischen Wirkung darstellt. Im Concertsaal aber müssten die Singstimmen imponirender, alleinherrschender auftreten, wenn sie effectuiren sollen. Dies Alles gilt der Form im Allgemeinen. Wie das Gedicht einmal lag, hat es der Autor stimmungsvoll durchcomponirt. Nixenchor, Polonaise und einiges Andere sind prächtig gelungene Musikstücke von reizender Wirkung. Die noble, aparte und sinnige Musikerfindung ist oben anerkannt. Möge Hallén's nächstes Werk für die Bühne erdacht und gemacht werden. Frau Otto-Alvsleben, die vorher meisterlich eine unendlich langweilige Coloraturarie von Winter gesungen, brachte die Sopransoli zur besten Geltung, Hr. Jäger mit schöner Stimme und erwärmter Hingabe den Tenor. Ihr Köhler war sehr gefährlich unsicher in der Basspartie,. zu der Hr. Scaria wohl besser geeignet hätte. Der Neustädter Chorgesangverein unter F. Reichel nöthigt uns zur vollsten Achtungsbezeugung, wie auch das Mannsfeld'sche Orchester. Der Dirigent des letzteren geht zum Mai nach Petersburg, plant aber für künftigen Winter gemischte Concerte in dem von uns mehrerwähnten Sinne. Dr. H. v. Bülow hörte das Orchester spielen und sprach sich anerkennend aus. — Am Aschermittwoch, wenn Sie in Leipzig wieder ehrbare Alltagsmenschen geworden sein werden, gibt man in Dresden Haydn's „Jahreszeiten" und Beethoven's 9. Symphonie. Lachner's Requiem erscheint erst am Palmsonntag, NB. im Theaterconcert. — Die „Zauberflöte" ging unter fabelhaftem Andrang in Scene. Wie sehr mit Recht findet die Gegenwart an diesem erhabenen und doch naiven grössten Opernwerk Mozart's den grössten Genuss. Und so mangelhaft die Textworte, entsprechend ihrer Entstehungszeit, sind, so tiefbedeutend ist die Textidee, die Apotheose des echten Freimaurerthums. Und während die Symbolik dieses Werkes, innerhalb dessen Marie Theresia (Königin der Nacht), v. Born [Meister vom Stuhl] (Sarastro), Joseph II. (Tamino) u. s. w. in ihren ganzen idealen Tendenzen geschildert erscheinen, feststeht, wagt man den Neueren das Symbolisiren vermittelst der Musik zu verbieten? Einen so tugendhaften Ausdruck wie den der Maurerchöre dieser Oper wird man vergebens wo anders suchen. *A conto* Mozart möchte man die Musikprosaisten und Formenkunstreiter fragen, ob auch dieso Musik „keinen Inhalt" habe. Endlich kam hier auch Papageno zum biderb urkomischen Ausdruck seiner naiven Lebenslust. Und zwar war Hr. Degele, unser trefflichster Beckmesser, dieser Papageno. Demnächst darf Frl. Pichler als Papagena belobt werden und Frau Otto-Alvsleben als nächtliche Königin. Frl Zimmermann sang die Pamina stimmlich schön, aber kühl bis ans Herz hinan. Hr. Bähr als Tamino vermag zwar der hohen Lage, nicht aber der Darstellung gerecht zu werden. Beide Tugenden des Singens und Spielens entwickelte Hr. Scaria. Orchester, Chöre, Damen, Knaben und Scene wirkten zu einem kunstgenussgemässen Ensemble, und der Zudrang zu den Vorstellungen ist noch immer der gleiche.

L. H.

Wiesbaden. Am 8. Febr. fand das 4. Symphonieconcert unter Leitung des Hrn. Capellmeister Jahn statt, welches wir mit besonderer Freude begrüssten, weil es endlich einmal eine Novität, und zwar eine bedeutende Novität brachte, nämlich Symphonie No. 4 in G moll von Raff. War die vorhergehende Symphonie desselben Meisters, die sog. „Waldsymphonie", eine Art von Programmmusik, welche die Romantik des Waldlebens in verschiedenen, durch allgemein gehaltene Ueberschriften über den einzelnen Sätzen bezeichneten Situationen schilderte, so hat die in Rede stehende 4. Symphonie kein Programm; doch deutet der letzte Satz derselben durch pastorale Klänge deutlich an, dass

Beziehungen zum Leben in der Natur auch hier dem Componisten vorgeschwebt haben. Vielleicht dürfen wir uns den vorhergehenden dritten Satz, ein Andante, von tiefer innerer Bewegung durchzogen und in seinem mächtigen Aufbau an die symphonischen Adagios Beethoven's sich anreihend, als einen Gegensatz denken, der sich ebenfalls durch Analogien aus dem Leben erklären liesse; indessen da es der Componist selbst nicht gethan hat, wollen auch wir von dem Versuch einer poetischen Interpretation abstehen. Einem so ergreifenden Eindrucke gegenüber, wie dieser Andantesatz auf uns gemacht hat, fühlten wir zunächst auch kein Bedürfniss dazu. Nur müssen wir erwähnen, dass unter den musikalischen Zuhörern, mit denen wir zu sprechen Gelegenheit hatten, jeder Satz der Raff'schen Symphonie seine besonderen Verehrer gefunden hat. Der erste ist ein Allegro im $^3/_4$-Takt von äusserst klarer und logischer Entwickelung, dessen Höhepunct am Schlusse des mittleren Theils in seiner Anlage und Vorbereitung den Meister der Factur bekundet, als welcher Raff schon längst anerkannt ist. Wenn in Raff'schen Compositionen mitunter ein Ueberwiegen der technischen Gewandtheit über den gedanklichen Inhalt betont worden ist, so haben wir dem vorliegenden Werke gegenüber, wie früher bei der „Waldsymphonie", zu behaupten, dass die Erfindung durchaus auf der Höhe der Aufgabe steht. Die Themen der 4. Symphonie haben den überzeugend plastischen Charakter, den wir von den Beethoven'schen Symphonien her kennen und bei keinem nach-Beethoven'schen Symphoniker in der Vollendung wiederfinden, wie bei Raff's genannten zwei Werken. Der brillante zweite, die Stelle des Scherzo vertretende Satz in $^2/_4$-Takt reiht sich den übrigen würdig an. Wir zweifeln nicht, dass diese Symphonie, ebenso wie die „Waldsymphonie" Raff's, ihren Weg durch alle Concertsäle nehmen und sich darin heimisch machen wird. Die übrigen Werke, welche im 4. Symphonieconcert aufgeführt wurden, waren: Gmoll-Symphonie von Mozart, Arie aus „Figaro's Hochzeit", gesungen von Frl. Vlass, Mitglied der hiesigen Oper, Concert für die Clarinette mit Begleitung des Orchesters von C. M. v. Weber, vorgetragen von Hrn. Demme, Mitglied des hiesigen Theaterorchesters, und Ouverture zum „Märchen von der schönen Melusine" von F Mendelssohn-Bartholdy. Frl Vlass und Hr. Demme fanden für ihre Solovorträge reichen Beifall, und das Orchester leistete in der Mozart'schen, sowie auch in der Raff'schen Symphonie Vorzügliches. Weniger gelungen war die Ausführung der Mendelssohn'schen Ouverture, in der man den Leitfaden nicht überall herausfinden konnte. Wir schliessen unser Referat über dieses wohlgelungene Symphonieconcert mit Dank für die dargebrachte Novität und wünschen, dass Hr. Capellmeister Jahn kein Concert möge vorübergehen lassen, in dem nicht wenigstens eine oder die andere nennenswerthe Novität, sei es auch nur eine Ouverture oder sonst ein Instrumentalstück von bescheidenem Umfang, zur Darstellung gelangt.

W. F.

Concertumschau.

Aachen. 6. Soirée des Instrumentalvereins: 2. Symphonie von Beethoven, Concertouverture von Wenigmann, Gesang- und Claviervorträge der Schwestern Frl. Spindler.

Basel. 8. Abonnementconcert der Concertgesellschaft: Ddur-Symphonie von Beethoven, Hmoll-Symphoniesätze von Schubert, „Oberon"-Ouverture von Weber, Gesangvorträge des Frl. Reiter, Claviervortrag des Hrn. Gayrhos.

Berlin. Musikdirector Bilse's Concerte am 6.–9., 11. und 12. Febr. mit Reprisen beliebter Repertoirestücke. — Concert der Gebrüder Schröder am 14. Febr.: Streichquartette in Gdur von Haydn, in Emoll von Mendelssohn und in Cismoll von Beethoven. — Soirée des gräfl. Hochberg'schen Quartettvereins am 16. Febr.: Streichquartette in Gdur von Haydn, in Amoll von Schubert und in Fdur, Op. 59, No. 1, von Beethoven.

Breslau. 6. Abonnementconcert (2. Cyklus) der Theatercapelle: Gmoll-Symphonie von Mozart etc. Symphonieconcert der Concertcapelle am 9. Febr.: Suite No. 2 von Lachner etc. — Verein für classische Musik am 10. Febr.: Violinsonate in Fdur und Streichtrio in Cmoll von Beethoven, Sextett von Spohr.

Dresden. Wohlthätigkeitsconcert im Hoftheater am 14. Febr.: „Die Jahreszeiten" von Haydn.

Frankfurt a. M. 9. Museumsconcert: Cdur-Symphonie von Schumann, „Sommernachtstraum"-Ouverture von Mendelssohn, Gesangvorträge des Hrn. J. Hauser aus Carlsruhe, Violinvorträge des Hrn. J. Lauterbach aus Dresden. — 8. Kammermusiksoirée: Streichquartett in Esdur Op. 127 von Beethoven, Gmoll-Trio von Schumann, Streichquartett in Ddur von Mozart. Die HH. Ausführenden gehen mit seltener Consequenz auch in ihrer neuesten Soirée jedweder Novität auf dem Gebiete der Kammermusik aus dem Wege, denn man darf doch nicht vermuthen, dass sie ohne alle Berührung mit neuen Werken geblieben sind.

Halle a. S. Concert des akademischen Gesangvereins „Fridericiana" am 27. Jan.: „Das Thal des Espingo" von J. Rheinberger, „Te deum" von Verhulst, Chorlieder von Brandis und Dürrner, Lieder von R. Franz etc.

Leipzig. 17. Gewandhausconcert mit „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato" von G. F. Händel in der Bearbeitung von R. Franz. — 62. Kammermusik im Riedel'schen Verein: Streichquartette von Haydn (Gdur) und Beethoven (Op. 132), gespielt von den HH. Röntgen, Haubold, Hermann und Hegar, Andante und Rondo für Pianoforte (Frau Röntgen) und Violine von Mozart, Liedercyklus „Der Trompeter von Säckingen" (Hr. Gura) von E. E. Taubert. — 60. Aufführung des Dilettanten-Orchestervereins: Symphonie in Cmoll von Haydn, Gesangvorträge des Frl. M. Klauwell etc.

Magdeburg. Wohlthätigkeitsconcert in der Loge „Ferd. z. Gl." am 7. Febr.: Jupiter-Symphonie von Mozart, „Der Rose Pilgerfahrt" von Schumann, Ouverture zu „Rienzi" von Wagner. — 7. Harmonieconcert: Suite No. 2 von Lachner, Festouverture Op. 124 von Beethoven, Gesangvorträge der Frau Bellingrath-Wagner aus Dresden, Pianofortevorträge des Frl. Essipoff aus St. Petersburg.

Mainz. 4. Concert des Vereins für Kunst und Litteratur: 4. Symphonie von Beethoven, Concertouverture von Rietz, Gesangvorträge der Frau Simon-Romany, sowie des Hrn. Reiss, Claviervortrag (Gdur-Concert von Beethoven) des Hrn. A. Beyschlag. — 5. Concert desselben Vereins: Claviertrios von Haydn (Gdur) und Beethoven (Op 70, No. 1), vorgetragen von den HH. Beyschlag, C. Bargheer aus Detmold (Violine) und Kündinger aus Mannheim (Violoncell), Gesangvorträge der Frau Loderer-Ubrich, Violin- und Violoncellsoli.

Merseburg. Am 27. Jan. Aufführung von Händel's „Samson" durch den Gesangverein. Solisten: Frl. Friedländer und Frl. Martini aus Leipzig, Hr. Schön aus Merseburg, Hr. Schmock aus Berlin.

Mühlhausen. 4. Orchesterconcert der „Ressource": Gmoll-Symphonie von Mozart, Vorspiel zu Rheinberger's Oper: „Die sieben Raben", Hmoll-Capriccio von Mendelssohn.

New-York. 1. und 2. Kammermusik der HH. Dr. L. Damrosch und Dionys Pruckner: Quintett von R. Schumann, Gmoll-Streichquartett von Mozart, Bdur-Trio von Schubert, Sonaten für Pianoforte und Violine von Beethoven (Op. 30, No. 2) und J Raff (Op 73), sowie eine Rhapsodie für dieselben Instrumente von F. Liszt, Gesang-, Violin- und Claviersoli. Als Sängerin wirkte Frau Helene Damrosch mit, Violoncell spielte Hr. Bergner.

Ofen. Concert der Ofener Sing- und Musikakademie am 5. Jan.: „Rosamunde"-Ouverture von F Schubert. „Die Allmacht" von demselben in der Liszt'schen Bearbeitung für Tenorsolo, Männerchor und Orchester, „Frithjof auf seines Vaters Grabhügel" von M. Bruch, Psalm 42 von Mendelssohn.

Pest. Concert der HH. Willi und Louis Thern am 9. Febr.: Compositionen für zwei Claviere von Mozart (Ddur-Sonate), C. Thern, J. Raff (Tarantelle) und Liszt (Variationen aus „Hexameron"), Gesang- und Claviersoli.

Saarbrücken. 2. Abonnementconcert des Instrumentalvereins: Gdur-Symphonie von Haydn, Kaiser-Marsch von Wagner, Kirchenstück („Du, Herr, zeigst mir") von Hauptmann, Fragmente einer unvollendeten Cantate von Mozart, Violinvorträge des Hrn. Musikdirector W. Schwendemann aus Speier.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme

zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Der ziemlich günstige Erfolg, welcher das fernere Gastspiel des Frl. von Bretfeld begleitete, veranlasste die Hofopernintendanz, mit der Sängerin ein Uebereinkommen zu treffen, dem zufolge die letztere sich verpflichtet, noch ein Jahr lang auf einer grösseren Provinzialbühne (wahrscheinlich an dem neu zu eröffnenden Breslauer Stadttheater) zu ihrer weiteren Ausbildung aufzutreten, um dann nach erlangter grösserer Bühnenroutine vom 1. Mai 1873 ab für die hiesige Hofoper engagirt zu werden. Im Walhalla-Theater debutirte am 7. d. M. („Troubadour") ein Hr. Clement neben der ihr Gastspiel fortsetzenden Frl. v. Ferenczy. — **Bremen.** Am 4. d. M. gastirte hier Hr. Sigmund Jäger vom Hoftheater zu Braunschweig in der „Weissen Dame"; am 9. („Jüdin") und am 11. („Zauberflöte") trat Hr. Kögel vom Hamburger Stadttheater hier als Gast auf. — **Chemnitz.** Am 7. d. M. („Troubadour") debutirten im Stadttheater die Damen Jäger und Resch. — **Cöln.** Nachdem Frau Friederike Grün ihr hiesiges Gastspiel am 3. d. M. als Valentine in den „Hugenotten" mit Erfolg eröffnet hatte, liess sie am 6. d. M. eine Darstellung der Titelrolle im „Fidelio" folgen. — **Elberfeld.** Frl. Henriette Müller von der Münchener Hofoper sang hier am 6. d. M. die Marie in der „Regimentstochter". — **Hamburg.** Am 12. d. M. trat Hr. Link vom Hoftheater zu Hannover nochmals als Vasco de Gama hier auf. — **Leipzig.** Im hiesigen Neuen Stadttheater gastirte am 12. d. M. Hr. Ernst vom Pester Nationaltheater als Valentin in Gounod's „Faust". — **Magdeburg.** Hr. Wachtel jun. aus Dessau gab am 4. d. M. hier den George Brown in der „Weissen Dame". — **München.** Das fernere Gastauftreten der Frau Bianca Blume-Santer war von steigendem Erfolg begleitet. Ein Engagement der Sängerin an die hiesige Hofoper sei jedoch nicht zu Stande gekommen, da, wie man mehrfach hört, Frau Blume nicht gesonnen ist, sich für längere Zeit an Deutschland fesseln zu lassen; dagegen hat die Künstlerin mit der Hoftheaterintendanz einen zweimonatlichen Gastspielvertrag (für Mai und Juni) abgeschlossen. Die derzeitige Primadonna der hiesigen Hofoper, Frl. Kaufmann, verlässt mit dem 1. Mai ihre Stellung. — **St. Petersburg.** Frl. Ida Benza begann am 1. d. M. in der k. Oper ihre Gastdarstellungen — **Rotterdam.** Unlängst gab hier Frau Friederike Grün von der Berliner Hofoper unter lebhaftem Beifall vier Gastrollen: Valentine, Elisabeth, Margarethe und Fidelio. Von hier begab sich die Sängerin nach Cöln. — **Wien.** Frl. Ilma v. Murska beschloss ihr Gastspiel im hiesigen Hofoperntheater am 8. d. M. als Amina in der „Nachtwandlerin". Mit regstem Interesse sieht man dem für Anfang Mai angesetzten Gastspiel des k. sächs. Hofsängers Hrn. E. Degele aus Dresden entgegen.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 10. Febr.: „Bleibe Herr im Reich", Männerchor von X.; „Wie der Regen auf der Au" von E. F Richter. Am 11. Febr.: „Und Gottes Will ist dennoch gut", Chor von M. Hauptmann. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 11. Febr.: „Die Welt voll Glück und Heil", Chor a capella von Händel. St. Jacobikirche am 11. Febr.: „Du Herr, du zeigst mir den rechten Weg", Chor von M. Hauptmann. — **Dresden.** Kreuzkirche am 10. Febr.: „Lass mich dein sein und bleiben", Motette von L. Fritzsch; „Die Nacht ist gekommen", Abendlied von M. Hauptmann. — **Magdeburg.** Domkirche am 11. Febr.: „Ich war dem Tode nahe", Motette von Möhring. — **Weimar.** Stadtkirche am 11. Febr.: „Adoramus te", geistliches Lied von Bortniansky. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 11 Febr.: Messe in C nebst Einlagen von L. Rotter. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 4. Febr.: Festmesse von Mozart mit Einlagen von Weiss und Krall. Am 11. Febr.: Messe von Mercadante mit Einlagen von Preyer und Winter. Dominicanerkirche am 4. Febr.: Messe von Führer mit Einlagen von Weiss und Krall. Am 11. Febr.: Vocalmesse in D von Leopold Frey mit Einlagen von Horak und Krenn. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 11. Febr.: Messe in B von Rudolf Rainer mit Einlagen von Krall.

Opernübersicht.

(Vom 1. bis 9. Februar.)

Leipzig. Stadtth.: 2. Freischütz; 4. Hans Heiling; 7. Euryanthe. — **Berlin.** Königl Opernhaus: 2. Hugenotten; 3. Norma; 4. Rienzi; 5. Stumme von Portici; 7. Templer und Jüdin. Walhalla-Volksth.: 1. Don Juan; 2. Postillon von Lonjumeau; 4. Freischütz; 6. Waffenschmied; 7. Troubadour. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 1. Orpheus in der Unterwelt; 7. Grossherzogin von Gerolstein; 8. Herr und Madame Denis (Offenbach); 9. Zehn Mädchen und kein Mann. — **Bremen.** Stadtth.: 4. Weisse Dame; 7. Joseph in Egypten; 9. Jüdin. — **Breslau.** Lobe-Th.: 1. u. 3. Kakadu; 2. Schöne Galathea, Verlobung bei der Laterne; 9. Rübezahl. — **Chemnitz.** Stadtth.: 3. Hugenotten; 7. Troubadour; 9. Undine. — **Cöln.** Thalia-Th.: 3. Hugenotten; 4. Zauberflöte; 6. Fidelio. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 2. Lucrezia Borgia; 5. Lustige Weiber von Windsor; 7. Zauberflöte; 9. Teufels Antheil. — **Elberfeld.** Stadtth.: 2. Barbier von Sevilla; 6. Regimentstochter. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 1. Fidelio; 4. Freischütz; 7. Stumme von Portici; 8. Liebestrank. — **Hamburg.** Stadtth.: 1. Afrikanerin; 3. Lucrezia Borgia; 4., 6. u. 9. Vetter aus Bremen (A. Mohr); 4. Kroudiamanten; 5. Freischütz; 6. Regimentstochter; 7. Lohengrin; 8. Don Juan; 9. Liebestrank. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 1. Troubadour; 2. Iphigenie auf Tauris; 4. Indra; 5. u. 7. Schwarzer Domino; 8. Czaar und Zimmermann. — **Magdeburg.** Stadtth.: 4. Weisse Dame; 6. Joseph in Egypten. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 4. Troubadour; 7. Glöckchen des Eremiten. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 1. u. 4. Hugenotten; 6. Liebestrank; 8. Alessandro Stradella; 9. Freischütz — **Nürnberg.** Stadtth.. 2. Wildschütz; 4. Hugenotten; 6. Don Juan; 7. Pariser Leben. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 3. Afrikanerin; 5. Martha; 7. Hugenotten. Kralovské zemské ceské divadlo: 1. u. 6. Bílá paní (Boieldieu); 3. Svatojanské proudy (Ro kosny); 4. Bandité („Les Brigands" von Offenbach); 7. Husitská nevesta (K. Sebora). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 1. Lucia von Lammermoor; 4. Lohengrin; 6. Mignon; 8. Dornröschen (v. Linder). — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 4. Stumme von Portici; 7. Norma. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 2. Hans Heiling; 3. Lucia von Lammermoor; 4. Entführung aus dem Serail; 5 Prophet; 7. Mignon; 8. Nachtwandlerin; 9. Wilhelm Tell. Carl-Th.: 3., 4., 5., 6., 7., 8. u. 9. Schneeball (Offenbach). Strampfer-Th.: 2., 3., 4., 5., 6. u. 9. Dorfbarbier.

Aufgeführte Novitäten.

Hallén (A.), „Ballade vom Pagen und der Königstochter", für gemischten Chor, Soli und Orchester. (Dresden, Concert des Autors.)

Lachner (F.), Orchestersuite in Emoll. (Breslau, Symphonieconcert der Concertcapelle. Magdeburg, 7. Harmonieconcert.)

Raff (J.), Symphonie No. 4. (Wiesbaden, 4. Abonnementconcert des Hrn. Jahn).

Rheinberger (J.), „Das Thal des Espingo". (Halle a. S., Concert der „Fridericiana").

— — Vorspiel zur Oper „Die sieben Raben". (Mühlhausen, 4. Orchesterconcert der Ressource.)

Wagner (R.), Kaiser-Marsch. (Saarbrücken, 2. Abonnementconcert des Instrumentalvereins.)

Wenigmann (W.), Concertouverture. (Aachen, 6. Soirée des Instrumentalvereins.)

Journalschau.

Echo No. 6. Grillparzer und die Musik. — Kunstnachrichten. — Beilage: Einige Bemerkungen zu R. Schumann's „Paradies und Peri". — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 6. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 7. Zur Geschichte des Oratoriums (C. H. Bitter's „Beiträge zur Geschichte des Oratoriums" betr.). — Die modernen Orgelwerke und ihr Vortrag. Von J. Voigtmann. — Berichte und Notizen. — An die Redaction der „N. Z. f. M." Hrn. C. F. Kahnt in Leipzig. Von Richard Pohl. [Aus dieser, im Wesentlichen den der „N. Zeitschrift f. M." in unserer No. 3 unter Journalschau gemachten, jedoch vom „Mannheimer Journal" selbst notificirten Vorwurf berichtigen sollenden und von der Redaction des erstgenannten Blattes wahrscheinlich als Antwort an uns zum Abdruck gebrachten Zuschrift ersehen wir wenigstens, dass der geschätzte Hr. Verfasser des bez. Berichtes selbst dessen Eingang für die specielle Benutzung der „N. Z. f. M." gestrichen hat, nicht aber, dass auch die charakteristischen, den Ausdruck dämpfenden Streichungen einzelner Worte, wie die der von uns durch Parenthese markirten bei den Stellen „so (begeistert) verehrt" — „den (grossen) Meister" — „Um dieses (wahrhaft einzigen) Genusses" — „seine (herrliche) Mission" — „dieser (wunderbaren) Tondichtungen" — etc. von derselben Feder herrühren.] — Kritischer Anzeiger.

Zeitschrift für katholische Kirchenmusik No. 2. Die Fuge in der katholischen Kirchenmusik. — Die Instrumentalmusik auf der 3. Generalversammlung des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins zu Eichstätt. — Kleinigkeiten. — Besprechungen.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Joh. Brahms hat wieder eine grössere Composition, ein „Triumphlied" auf Deutschlands politische Wandlung, unter der Feder.

* Mozart's „Don Juan" soll demnächst im Hoftheater zu Coburg mit von Theobald Epstein neu verdeutschtem Text zur Aufführung gelangen. Epstein's neue Uebersetzung des Originaltextes soll besonders gelungen sein.

* Im Leipziger Stadttheater gedenkt man demnächst Franz Lachner's Oper „Catharina Cornaro" wieder einmal zur Abwechselung zur Aufführung zu bringen. Weiter scheint in Leipzig desselben Autors 6. Suite ihre zweite Aufführung, natürlich unter Leitung des Componisten, finden zu sollen.

* J. Benedict's bereits für diese Saison von der Berliner Hofoper in Aussicht gestellte Oper „Die Kreuzfahrer oder der Alte vom Berge" wird erst in der Saison 1872—73 im Opernhause in Scene gehen, und zwar unter dem Titel „Alma oder der Alte vom Berge". Frau Lucca wird die weibliche Hauptrolle singen; der Autor hat der genannten Sängerin wegen die Oper einer nochmaligen Ueberarbeitung unterworfen und einige neue Arien und Ensembles hinzucomponirt. Frau Lucca scheint somit Hrn. Benedict eine sehr competente Richterin für derlei Angelegenheiten zu sein, und man kann aus diesem Umstande schon ziemlich richtig auf den Werth dieses Theaterwerkes schliessen.

* Das Interimstheater zu Darmstadt wird am 3. März mit Mozart's „Titus" eröffnet werden.

* Am 10. d. M. ging die bereits vor Kurzem erwähnte neue komische Oper von Hopp, „Morilla" betitelt, zum ersten Mal im Victoria-Theater zu Berlin über die Bühne.

* Nächster Tage wird im Theater an der Wien in Wien Offenbach's neue Operette „Fantasio" zur erstmaligen Aufführung gelangen. Genannte Operette und desselben Componisten „Boule de neige" („Schneeball") werden ausserdem noch im Laufe dieses Monats im Grazer Landestheater in Scene gehen.

* In den Pariser Bouffes steht binnen Kurzem die Inscenesetzung einer neuen, „Le Docteur rose" betitelten Oper von Ricci und Najac zu erwarten.

* Clara Schumann ist zur Saison in London eingetroffen und hat am 5. d. M. in Arthur Chappell's Monday Popular Concerts unter lebhaftestem Beifall gespielt.

* Frau Mallinger, deren Entlassungsgesuch vom Kaiser zwar noch nicht definitiv angenommen ist, aber auch schwerlich zurückgewiesen werden dürfte, ist von dem Impresario Pollini für eine viermonatliche Concertreise (vom November an gerechnet) durch Holland, Belgien, Schweden und Dänemark engagirt worden. Ausser Gewährung vollständig freier Spesen wird der Künstlerin ein Honorar von 70,000 Frcs. von dem Unternehmer garantirt. Ferner hat, wie man erzählt, Frau Mallinger von den Bühnen zu Mailand und St. Petersburg glänzende Gastspielanträge erhalten.

* In Paris erregt eine schwarze Sängerin aus Cuba grosses Aufsehen; man hat sie „schwarze Patti" getauft.

* Die durch die Ullman'schen Künstlerconcerte auch in Deutschland bekannt gewordene Sängerin Frau Marie Monbelli hat sich der Bühne zugewendet und wird u. A. demnächst in Elberfeld als Rosine im „Barbier von Sevilla" auftreten.

* Der Componist Aug. Langert hat seinen Aufenthalt von Coburg nach Genf verlegt, woselbst er in Stellung am Conservatorium getreten ist.

* Der nach Amerika übergesiedelte Musikdirector Hr. Jean Vogt will sich durch eine Reihe in Steinway-Hall zu veranstaltender Concerte auch jenseits des Oceans Geltung als Componist verschaffen.

Auszeichnungen. Den kürzlich in einem Hofconcert in Berlin sich producirenden Künstlern HH. Koslek, Philipp, Senz und Deichen ist vom Kaiser Wilhelm das Gesammtprädicat „Kaiserquartett" verliehen worden. — Die Philharmonische Gesellschaft zu London hat der englischen Sängerin Madame Lemmens-Sherrington in Anerkennung ihrer Verdienste um die classische Musik die neue goldene Beethoven-Medaille verliehen. — Die Leipziger Primadonna Fr. Peschka-Leutner hat kürzlich vom Herzog von Coburg-Gotha die Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen erhalten.

Gestorben. Der bekannte Akustiker und Verfertiger musikalischer Automaten, Theodor Kaufmann in Dresden, ist am 5. Febr. im Alter von 49 Jahren gestorben. — Am 11. Jan. starb Capellmeister F. Nerger in Altenburg. — Der Capellmeister an der Magdalenenkirche zu Brügge, Th. Wittenbroodt, ist Mitte vor. M. verschieden. — In Gent ging am 21. Jan. der früher als Violinprofessor am dortigen Conservatorium thätige J. Andries mit dem Tode ab. — In Wien verschied am 25. Jan. F. Glöggl, eine durch seine verschiedenen Beziehungen zur Musik bekannt gewordene Persönlichkeit Wiens.

Musikalien- und Büchermarkt.

In Sicht:

J. O. Grimm, Zwei grosse Märsche für Orchester, Op. 17.
F. v. Holstein, „Der Erbe von Morley". Oper in 3 Acten. Clavierauszug mit Text.
N. Ravnkilde, Drei Polonaisen für Pianoforte, Op. 7.
J. Rheinberger, Thema mit Veränderungen. Ein Studienwerk für Pianoforte, Op. 61.

Kritischer Anhang.

H. Berthold. Zwei Concertstücke für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Orchesterbegleitung, Op. 8 u. 9. Breslau, C. F. Hientzsch.

Einfachheit und Wohlklang des Vocalsatzes kennzeichnen diese Stücke, von denen wir dem zweiten, Herbstlied (Op. 9): „Des Sommers Fäden weben durchs Feld, wie weisser Duft" — wegen des flotten, frischen Zuges in der melodischen Entwickelung wie in der Begleitung den Vorzug geben. No. 1, ein Märchen (Op. 8): „Die Rose lag im Schlummer" entbehrt dieses einheitlichen Zuges; es tritt die Absicht, zu charakterisiren, zu deutlich, ja sagen wir, fast aufdringlich hervor. Auch fehlt hier die organische Verbindung zwischen dem Vocalsatz und der instrumentalen Begleitung, welche letztere in der Hauptsache nur zur Ausfüllung der Pausen in jenem dient. A. M.

F. Wüllner. Sieben vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Op. 24 (Zweites Heft der Lieder für gemischten Chor.) Bremen, Aug. Fr. Cranz.

Entsprechend den volksthümlich gehaltenen Dichtungen (von H. Lingg, F. Kugler, P. Heyse) sind diese Lieder, mit Ausnahme etwa des letzten („Treueste Liebe" von Heyse), im Volkston gehalten. Kurze, gedrängte Strophenform, ausgeprägte melodische Motive, welche bei aller Kürze ein scharf charakterisirendes Streiflicht auf die einzelnen Empfindungssituationen werfen, Einfachheit der harmonischen Verhältnisse: das sind die Momente, welche diese volksliedmässige Haltung kennzeichnen. Was den Liedern aber ganz besonders noch vortheilhaft ansteht, das ist eine hervorstechende Tendenz, bei den einfachsten Satzverhältnissen Wesen und Wirkung des Vocalchores zur Geltung zu bringen, eine Tendenz, welche in der Führung der einzelnen Stimmen sowohl, als auch in der Anordnung der Accordlagen im Ganzen hervortritt. Bei einem dynamisch und rhythmisch fein abgestuften Vortrage werden die Lieder ihre Wirkung nicht verfehlen, um so mehr, als sie modernen Ansprüchen gegenüber durchaus keine Schwierigkeiten darbieten. A. M.

F. M. Veracini. Preludio und Corrente für Violinsolo und Bass, für Violine und Pianoforte bearbeitet von J. W. Wasielewski. Leipzig, G. Heinze.

Von dem bekannten excentrischen Wesen Veracini's, welches auch in der vor einigen Jahren schon von H. v. Wasielewski herausgegebenen Violinsonate in nicht zu verkennender Weise zur Erscheinung kommt, ist in der uns vorliegenden Sonate nichts zu spüren; sie bewegt sich durchaus in Erfindung wie in der Ausführung in dem Geleise der damaligen Sonate. Mag in Folge dieser schablonenhaften Factur auch dem Werke ein eigenartiges Wesen abgehen, so ist diese Schablone selbst doch viel zu sehr das Ergebniss hoher künstlerischer Begabungen und Bestrebungen einer vom echt musikalischen Wesen durchdrungenen Zeit, um nicht immerhin noch unser Interesse anzuregen. Die Bearbeitung des Originalbasses für Pianoforte kommt ganz besonders dem Preludio zu Gute, welches ohne die von dem Bearbeiter dem ersten Takt der Solostimme entnommene und consequent durchgeführte punctirte Bewegung in Mittelstimme und Bass eine empfindliche Leere und Klangarmuth aufweisen würde. Diese in der Hauptsache streng festgehaltene Dreistimmigkeit des Satzes ist auch beim folgenden Satz im Wesentlichen festgehalten; nur in der zweiten Hälfte des zweiten Theiles tritt in dem nachschlagenden Rhythmus $^3/_4$ (abwechselnd mit) den vollen Accorden ein fremdartig berührendes neues Element hinein. A. M.

Briefkasten. *Ed. B.* in *M.* Wir werden die Zusendung durch die bezeichnete Musikalienhandlung sofort nach Erscheinen des Gewünschten besorgen. — *G. L.* in *U.* No. 32 des 1. Jahrganges d. Blts. nennt zuverlässlich die S. Calvisius angehenden Daten. — Dass der Titel zum neuesten Bande des beregten Blattes wiederum zumeist mit Mitarbeitern früherer Jahre prahlen würde, war vorauszusetzen, allerdings aber nicht, wie Sie ganz richtig rügen, eine Wiederbenutzung der früheren Fassung der Angabe, nach welcher man die Mitarbeiterschaft auf den letzten Jahrgang beziehen muss. An altem Ruhm zehren ist freilich bequemer. — *C. P.* in *C.* Ihre Zeilen trafen gerade in den Tagen unseres Carnevals bei uns ein; wir hätten dieselben beinahe mit umgehender Zusendung einer Kappe beantwortet. Schliesslich erschien uns dieser Schritt aber als eine Verschwendung. — *S. D.* in *B.* Sie müssten für Ihre Bescheidenheit mindestens in Gold gefasst werden. — *N. N.* in *N.* Wir erwarten Ihre näheren Mittheilungen. S. hat bereits Nachricht erhalten. — *Leser* in *K. i. d. N.-M.* Nochmalige Programmangabe genehm.

Anzeigen.

Im Verlage von **E. W. Fritzsch** in Leipzig ist soeben erschienen:

[58.]

Band III
der
Gesammelten Schriften u. Dichtungen
von
Richard Wagner

mit folgendem Inhalte:

Einleitung. — Die Kunst und die Revolution. — Das Kunstwerk der Zukunft. — „Wieland der Schmied", als Drama entworfen. — Kunst und Klima. — Oper und Drama, erster Theil: Die Oper und das Wesen der Musik.

Broch. 1 Thlr. 18 Ngr. In Leinwandband 2 Thlr.

Bestellungen auf diesen einzelnen Band sowohl, als auch auf die bis Juli 1873 vollständig in 9 Bänden zur Versendung gelangende Gesammtausgabe können durch jede Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung ausgeführt werden.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Leipzig** ist erschienen:

L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato.

[59.] **Oratorische Composition**
von
Georg Friedrich Händel.

Mit ausgeführtem Accompagnement bearbeitet von **Robert Franz.** Mit deutschem und englischem Text.

Partitur. Prachtausgabe mit dem Portrait Händel's, gestochen von Adolf Neumann. In farbigem Umschlag elegant gebunden . . . . . **10 Thlr.**

Clavierauszug. Prachtausgabe mit dem Portrait Händel's, gestochen von Adolf Neumann. In farbigem Umschlag elegant gebunden . . . . . **5⅔ Thlr.**

Clavierauszug. Billige Ausgabe . . . . . **2 Thlr.**

Die Chorstimmen (à 10 Ngr.) 1⅓ Thlr. — Das Textbuch 2½ Ngr.

[60.] Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen:

BLÄTTER

für

Gewerbe, Technik und Industrie.

Herausgegeben von dem

Directorium der Leipziger polytechnischen Gesellschaft.

Erscheint in Octav-Bänden von 24 Nummern à 1 Bogen. Abonnementspreis des vollständigen Bandes von 24 Nummern 1 Thlr. 10 Ngr. Inserate werden mit 3 Ngr. für die durchlaufende Zeile berechnet.

Verlag von OSKAR LEINER in Leipzig.

Diese Blätter bilden ein Jahrbuch der Fortschritte und Erfindungen auf den oben genannten Gebieten und sind daher allen Gewerbstreibenden, Technikern und Industriellen zu empfehlen.

[61.] Soeben erschien im Verlage von Eduard Ebner, Hofmusikalienhandlung in Stuttgart:

36 ausgewählte Etuden aus dem Gradus ad Parnassum von Muzio Clementi. Instructiv bearbeitet von **Sigmund Lebert.** Zweite Auflage. 2 Thlr. 15 Gr. = 4 Fl. 24 Kr. netto.

6 Sonatinen für das Pianoforte componirt von **Muzio Clementi Op. 36.** Phrasirt, mit Fingersatz versehen und für kleine Hände, welche keine Octave spannen können, spielbar eingerichtet von **Sigmund Lebert.** Zweite Auflage. 15 Gr. = 54 Kr.

Unter allen Neubearbeitungen des unvergänglichen Studienwerkes hat sich obige Ausgabe den Vorrang erworben, sowohl durch wohlerwogene Auswahl, als auch durch sorgfältige gewissenhafte, **stets dem Geiste und der Absicht des Meisters** treu bleibende Wiedergabe, welche sich in Phrasirung, Fingersatz, Vortragsbezeichnung und zweckmässigen Varianten den übrigen instructiven Schöpfungen des als Clavierpädagog berühmten Verfassers ebenbürtig anreiht. Die Ausstattung entspricht vollkommen dem hohen Werthe dieses in doppelter Beziehung seinen Namen verdienenden Meisterwerkes.

Im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig u. Winterthur

[62.] erscheinen nächstens:

Zwei Märsche für grosses Orchester

von

Julius O. Grimm.

Op. 17.

Partitur 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen 3 Thlr. 25 Ngr.
Clavierauszüge vom Componisten:
Zu vier Händen 1 Thlr. 5 Ngr., zu zwei Händen 25 Ngr.

Neue Kammermusikwerke

[63.] aus dem Verlag von

E. W. Fritzsch in Leipzig.

Franz von Holstein,

Trio in Gmoll für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 18. Pr. 3 Thlr.

Johan S. Svendsen,

Quartett in Amoll für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, Op. 1. Stimmen. Pr. 2 Thlr.
Quintett in Cdur für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell, Op. 5. Part. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.

Josef Rheinberger,

Duo in Amoll für 2 Claviere, Op. 15. Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.
Quartett in Esdur für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell, Op. 38. Pr. 3 Thlr. 20 Ngr.

Ferd. Thieriot,

Trio in Fmoll für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 14. Pr. 3 Thlr.
Sonate in Bdur für Pianoforte und Violoncell, Op 15. Pr. 2 Thlr.
Quintett in Ddur für Pianoforte, 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, Op. 20. Pr. 4 Thlr.

Aug. Winding,

Quartett in Ddur für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell, Op. 17. Pr. 4 Thlr. 20 Ngr.

[64.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von **Musikalien, musikalischen Schriften etc.** bestens empfohlen.

[65.] Für meine Musikalienhandlung suche ich bei gutem Gehalt einen tüchtigen Gehilfen. Herren, welche längere Zeit in reinen Musikgeschäften gearbeitet haben, wollen sich unter Beifügung von Zeugnissen und Photographie direct an mich wenden.

Breslau. **Theodor Lichtenberg.**

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 23. Februar 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ
für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 9.

Inhalt: Bedenken eines alten Musikers. Von F. J. Kunkel. — Kritik: Compositionen von Fr. v. Holstein. (Schluss.) — Feuilleton: Faschingsrecension über Rubinstein's Concert vom 3. Januar. Von Prof Hans Schmidt. — Tagesgeschichte: Musikbrief aus Berlin. (Schluss.) — Kürzere Berichte. — Concertumschau. — Engagements und Gastspiele. — Kirchenmusik. — Opernübersicht. — Aufgeführte Novitäten. — Journalschau. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Briefkasten. — Anzeigen.

Bedenken eines alten Musikers.

Von F. J. Kunkel.

In No. 1, 4 und 5 des „Musikalischen Wochenblattes“ ist eine Biographie über Leben und Wirken des hervorragenden Physikers Dr. Hermann Helmholtz publicirt, für welche gewiss alle Leser des „Wochenblattes“, wie auch der Verfasser dieser Zeilen, dem Hrn. Biographen und der Redaction warmen Dank zollen; denn es wurde uns Musikern in diesen, wenn auch kurz gefassten Darstellungen manches Interessante mitgetheilt, was wir in den „Tonempfindungen“ des eminenten Gelehrten nicht fanden.

Inwiefern nun den Ansichten des berühmten Forschers auf dem Gebiete der Physik von theoretisch-musikalischer Seite entgegengetreten wurde, wie am Schlusse der Biographie bemerkt wird, ist mir seiner Zeit durchaus unbekannt geblieben, da ich mich bald nach dem Erscheinen der ersten Auflage der „Tonempfindungen“ wegen längeren Leidens zu einem mehrjährigen ruhigen Landaufenthalte zurückziehen musste. Durch die Biographie jedoch aufmerksam gemacht, habe ich nun wiederholt die dritte Abtheilung der „Tonempfindungen“, und zwar jetzt in der 3. Auflage, durchgelesen, um mir bestimmtere Klarheit über die nach Angabe Helmholtz' eigenthümliche Stimmung eines Harmoniums zu verschaffen; denn gerade in Betreff dieser eigenthümlichen Stimmung wird ja in dem biographischen Artikel auf eine desfallsige Anfrage hingedeutet, ob hierdurch nicht „neue Compositionsregeln“ begründet erscheinen; — und mancher Leser dürfte vielleicht gar für die Anwendung dieser Stimmung eine totale Umgestaltung unseres Tonsystems als dringend nothwendig erachtet halten.

Hatte ich nun bei dieser Durchlesung abermal den hohen Genuss empfunden, den ungewöhnlichen Aufwand historischer Citate, akustischer Erörterungen und philosophischer Argumentationen des genialen Gelehrten zu bewundern, so liessen sich aber doch bei mir, wie schon früher, mancherlei Bedenken nicht verscheuchen. Ich sehe nun von einigen dieser Bedenken, als minder wichtig, ab und beschränke mich in Nachstehendem vorzugsweise auf das Bedenken gegen die fragliche neue Stimmung des Harmoniums.

Zu deutlicherem Verständniss dieser Stimmung setze ich die auf Seite 496 der „Tonempfindungen“ aufgestellten Bezeichnungen der Töne hierher, wie diese letzteren auf 2 Manualen des Harmoniums vertheilt sind:

fes — as — ces — es — ges — b — des — f —

Unteres Manual.

as — c — es — g — b — d — f — a — c

Oberes Manual.

a — c — e — g — h — d — fis — a — cis — e

Unteres Manual.

— gis — h — dis — fis — ais — cis — eis

Oberes Manual.

In vorstehender Zusammenstellung von Tönen in Dreiklangsverbindungen wird man auf den ersten Blick erkennen, dass das zwölftönige (chromatische oder halbtönige) System aufgegeben ist und dafür theilweise die sogenannten enharmonischen Töne — wenn man sich dieselben in eine stufenmässige Reihe aufstellt — als von einander verschiedene Töne aufgenommen sind. Ich sage „theilweise", weil nämlich nur 20 wesentlich verschiedene Töne vorgeführt werden und nicht 24, wie im Artikel des „Wochenblattes" angegeben ist; es fehlen noch die enharmonischen Töne zu *c (his* oder *deses)*, zu *d (cisis* oder *eses)*, zu *g (fisis* oder *ases)* und zu *a (gisis* oder *bes)*, wie man sich oben *ad oculos* überzeugen kann. Consequent und vollständig aufgezählt, müsste sich hiernach allerdings ein vierundzwanzigtöniges (enharmonisches oder vierteltöniges) System ergeben, wie wahrscheinlich auch ein solches dem Verfasser der Biographie in der Vorstellung vorgeschwebt haben mag.

Ebenso wird man mit den oben aufgestellten Tönen des Harmoniums nicht 13 Durleitern, wie im biographischen Artikel angegeben ist, sondern deren 14 bilden können, nämlich von den Tönen: C, Des, D, Es, E, F, Fis, Ges, G, As, A, B, H, Ces.

Selbstverständlich würde man bei gleichfalls consequenter Durchführung des vierteltönigen Systems in 24 verschiedenen Durtonarten musiciren können, was man dann auch eigentlich principiell verlangen sollte; denn hat man einmal angefangen, das Tonsystem in vorbemerkter Weise zu reformiren, so wird man doch gewiss nicht auf halbem Wege stehen bleiben und nur von den enharmonischen Tönen Fis und Ges, sowie H und Ces, wie oben ersichtlich, Tonleitern und Tonstücke, sondern solche auch von den noch übrigen 10 Tönen der 24tönigen Reihe ausgehend bilden wollen.

Das wäre, wie gesagt, die Consequenz des neuen vierteltönigen Systems.

Aber wohin würde uns ein so reichhaltiges, so zu sagen monströses Tonsystem führen?

Die Tastaturen unserer Claviere, Orgeln und Physharmoniken — und selbstverständlich die Saiten, Pfeifen und Zungen derselben — müssten nach diesem System überall auf die doppelten Zahlen der bis jetzt vorhandenen gebracht werden, und auch viele in unserem seitherigen zwölftönigen System geschriebene Tonstücke wären in andere Notation zu bringen, abgesehen davon, dass vielleicht manche derselben entweder gar nicht mehr auszuführen seien, oder doch in Betreff der modulatorischen Gestaltung es zweifelhaft bliebe, nach welcher enharmonischen Tonart je eine Ausweichung der Tendenz des Componisten entspräche, weil es jetzt nicht mehr einerlei wäre, ob wir z. B. aus Es nach Ces oder nach H etc. etc. modulirten, wie es dann vielleicht auch als ein Verstoss gegen dieses neue System gelten könnte, dass z. B. Beethoven den ersten Satz seiner Sonate Op. 27 in Cis moll, den zweiten in Des dur und nicht in Cis dur niederschrieb.

Lohnt sich nun aber für unsere musikalische Kunst *eine solche totale Umgestaltung* unseres Tonsystems, oder ist diese Umgestaltung so gar dringend boten?

Es ist bekannt, dass man die Tonabstände nur je nach unserem natürlichen Empfindungsverm oder nach Geschmack aufgenommen, sondern die auch der mathematischen Messung und Berech unterzogen hat. Alle, selbst die ältesten Culturv soweit die Geschichte reicht, zählen Gelehrte welche wissenschaftlich die Töne und ihre Verhäl akustisch und kanonisch zu erforschen und festzus suchten. Ich sehe hier von diesen vielartigen Mess und Berechnungen ab, die man ja in den zah vorhandenen akustischen Werken, mitunter freili widerlichen Controversen bespickt, nachlesen kann ich will nur beziehentlich unserer europäischen oder a ländischen Musik hervorheben, dass wir das Octavenverhältniss, 1 : 2, nicht entbehren können, auch unsere Akustiker und Musikgelehrten so zie allgemein zugestehen. Dagegen hat man sich ab der Art der Vertheilung dieses Octavenverhältnis zwölf Tonabstände längere Zeit nicht befreunden kö Werden nämlich die zwölf innerhalb einer Octav legenen Töne von irgend einem Grundtone aus dem Quinten- oder $^2/_3$-Verhältniss berechnet, so man, am 13. Tone angekommen, kein reines Eink verhältniss, sondern ein um 531441 : 524288 abwe des, somit z. B. in den Tönen *his-c* kein Gleich verhältniss 1 : 1. Diese Differenz, das Pythagoräi Komma genannt, weil es der griechische Ge Pythagoras schon entdeckte, war nun von jehe Störenfried und der Zankapfel in der gelehrten m lisch-akustischen Welt. Wurde diese Differenz be Repartirung in 12 Theile zu Gunsten einiger t zugten Tonarten ausgeglichen, so entstand die nannte ungleichschwebende Temperatur, w Stimmung insofern eine mangelhafte war, als sie Verwendung aller Tonarten zuliess. Nach vielf Versuchen hat man endlich vor allen Anderen die gl schwebende Temperatur, nämlich eine Ve lung des Pythagoräischen Komma in 12 gleiche abstände angenommen, wodurch die Möglichkeit ei wurde, sämmtliche 12 Tonarten ohne auffallend leidigung des Gehörs (die desfallsige richtige Stim vorausgesetzt) zu gebrauchen, wie denn auch „Wohltemperirten Clavier" unseres grossen Tonme J. S. Bach die gleichschwebende Temperatu Grunde liegt.

Für den mit den kanonisch aufgestellten Inter nach bestimmten Zahlenverhältnissen minder vertr Leser sei hier noch besonders bemerkt, dass sämm Tonverhältnisse, mit Ausnahme des Einklanges der Octave, wie sie z. B. in Türk's „Temper berechnungen", pag. 58—60, vom Einklange *c* — zur Octave *c* — $\bar{c}$ aufgezählt sind, nicht streng den beigefügten Rationalzahlen, sondern irrati aufzufassen sind. So ist z. B. der zwischen *c* u gelegene Ton weder ein genaues übermässiges Pri verhältniss mit 25 : 24, noch ein streng kleines S

denverhältniss mit 16 : 15, sondern nach gleichschwebender Temperatur liegt dieser Ton genau in der Mitte, also gleich weit sowohl von *c* als von *d* ab, mag er als *cis* oder als *des* bezeichnet sein. Die den Intervallen beigesetzten einfachen Rationalzahlen dienen vorzugsweise zu einfacheren kanonischen Berechnungen.

Von dieser seit ungefähr 200 Jahren nach und nach allgemein angenommenen und erprobten gleichschwebenden Temperatur sagt der berühmte Akustiker Chladni in seiner „Kurzen Uebersicht der Schall- und Klanglehre“:

„Eine solche gleichförmige Vertheilung der nothwendig zu vertheilenden Abweichung der Quinten und anderer Verhältnisse, die in ihrem rohen Zustande nicht in die Octave passen würden, empfiehlt sich sehr durch ihre Einfachheit, indem nun alle Töne, man möge sie hergeleitet haben wie man wolle, eine geometrische Progression zwischen 1 und 2 bilden, in welcher alle 12 Stufen einander gleich sind. Freilich ist nun kein einziges Verhältniss in seiner ursprünglichen blos idealisch angenommenen objectiven Reinheit geblieben, die Octave 1 : 2 ausgenommen; sie sind aber alle subjectiv vollkommen rein, d. i. die Abweichung ist, eben wegen der gleichförmigen Vertheilung, bei jedem einzelnen Intervall so gering, dass ein gesundes Ohr nirgends einen Anstoss findet und auch schwerlich eine Abweichung wahrnimmt, wenn nicht etwa Jemand die Thorheit begehen wollte, bei dem Anhören einer in richtig temperirten Intervallen gut ausgeführten Musik recht absichtlich kleine Verschiedenheiten zwischen temperirten und idealisch reinen Intervallen aufzuspüren und dadurch sich und Anderen den Eindruck zu verderben. Bei einer Quinte beträgt die Verschiedenheit nur den 12. Theil des Pythagoräischen Komma, also 1 : 1, 0011... also nicht viel über ein Tausendtheilchen“ etc.

Und weiter unten liest man: „Bei dieser Art der Darstellung erhält unsere Tonlehre eine sehr einfache Gestalt. Wir brauchen nämlich nichts weiter, als

1) eine aus 5 grossen und 2 kleinen Stufen bestehende Tonleiter etc.;
2) eine Eintheilung der Octave in 12 einander gleiche kleine Stufen, in welcher jeder Ton die ihm zukommende Tonleiter findet etc.

Da wir nun dieses haben, so wird durch alle möglichen Grübeleien Niemand etwas ausfindig machen können, das besser und brauchbarer wäre, und also an dessen Stelle gesetzt zu werden verdiente; man kann es also recht füglich dabei bewenden lassen.“

Wenn nun Dr. Helmholtz in seinen „Tonempfindungen“ pag. 394 selbst hervorhebt: „Mit diesem Tonsystem, welches grossen Reichthum von Formen bei festgeschlossener künstlerischer Consequenz zuliess, ist es nun möglich geworden, Kunstwerke zu schaffen, viel grösser an Umfang, viel reicher in Formen und Stimmen, viel energischer im Ausdrucke, als irgend eine vorausgegangene Zeit produciren konnte, und wir sind deshalb gar nicht geneigt, mit den modernen Musikern zu rechten, wenn sie es für das vorzüglichste von Allen erklären und ihm ihre Aufmerksamkeit vor allen Anderen ausschliesslich zuwenden“ etc.; und wenn er ferner pag. 501 sagt: „Darüber kann keine Frage sein, dass das System der temperirten Stimmung durch seine Einfachheit ganz ausserordentliche Vorzüge für die Instrumentalmusik hat, dass jedes andere System einen ausserordentlich viel complicirteren Mechanismus der Instrumente bedingen und ihre Handhabung beträchtlich erschweren würde, und dass daher die hohe Ausbildung der modernen Instrumentalmusik nur unter der Herrschaft des temperirten Stimmungssystems möglich geworden ist“ etc.; — und wenn endlich vorher auf derselben Seite erwähnt wird: „Der verminderte Septimenaccord z. B. der in der neuesten Musik so viel gebraucht wird, streift bei reiner Stimmung der übrigen Accorde fast an die Grenze des Unerträglichen“: — so lässt sich doch gewiss annehmen, dass dieser sonst so gründliche Forscher nicht im Ernste daran denkt, eine so colossale Umgestaltung unseres Tonsystems, das heisst, an Stelle des 12tönigen, ein 24töniges oder auch selbst nur ein 20töniges nach seinem Harmonium für den allgemeinen Gebrauch befürworten zu wollen. Für Privatzwecke, oder für einen phänomenal feinen Gehörorganismus mögen vielleicht solche Sonderstimmungen am Platze sein; jedoch die bei Weitem überwiegende Mehrzahl der Musikanhörenden, denen sonst ein von der Natur normal gesundes Ohr beschieden ist, werden höchlich zufrieden sein, wenn ihnen von unseren Sängern und Sängerinnen, sowie von den Instrumentalisten der verschiedenen Streich- und Blasinstrumente nur Töne der gleichschwebend temperirten Stimmung zu Gehör gebracht und ihnen keine gröberen Missklänge aufgedrungen werden.

Ganz und gar unbegreiflich bleibt mir nun aber, wenn man der Meinung Raum zu geben geneigt ist, als sei die vorgeschlagene und vermeintlich reinere Stimmung beim Gesange, oder überhaupt nur bei melodischen Gestaltungen und nicht auch harmonisch verwendbar, während doch Melodie und Harmonie bei Aufführung von Ensemble-Tonwerken unzertrennlich Hand in Hand gehen, und keine, weder die Melodie, noch die Harmonie, ein für sich separates Tonsystem haben kann. Oder will man thatsächlich dem musikalischen Gehör zweierlei Tonsysteme, ein melodisches und ein harmonisches zumuthen oder gar aufzwingen?! —

Kritik.

Fr. v. Holstein. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 18.

— — Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 23.

— — Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 24.
— — Sechs Lieder und Romanzen für zwei Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte, Op. 25. Zwei Hefte.
— — Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Op. 26. Zwei Hefte.
— — Sonate für das Pianoforte, Op. 28.

(Schluss.)

Als das Ergebniss der grossartigen Entwickelung, welche die Instrumentalmusik im Laufe des 18. Jahrhunderts durchgemacht hat, wollen wir kurz bezeichnen die Idee des musikalisch-organischen Entwickelungsprocesses. Nach den Gesetzen musikalischer Logik innerhalb musikalisch aufzufassender Formen soll die inhaltlich erfüllte musikalische Idee keimen, wachsen, sich gestalten, zur vollendeten Erscheinung sich verleben. Diese Entwickelung der musikalischen Idee kann nur so verwirklicht werden, dass der dieselbe erfüllende Stimmungsgehalt dem ihm wesentlich innewohnenden Principe gemäss in reale Bewegung versetzt, d. h. in seine Momente zerlegt, durch Ueberführung in verwandte Gefühlsrichtungen erweitert, in den Widerstreit der Gegensätze verwickelt, durch die Vermittelnng anderer sympathisch beziehlicher Momente wieder zu sich selbst zurückgeführt werde; mit anderen Worten, dass auf der allgemeinen gesetzmässigen Grundlage wesentlich musikalischer Tonverbindungen und -Folgen der ganze — der individuellen freien Willkür entquellende Reichthum specialisirender Charakteristik entfaltet werde. Diese Andeutungen, zusammengehalten mit den oben skizzirten allgemeinen Zügen unseres Componisten, geben uns hinreichende Anhaltspuncte für die Auffassung seiner uns hier vorliegenden Instrumentalwerke.

Wir sehen überall die formgewandte Hand des technisch durchgebildeten Künstlers, die Motive und Melodien zeigen ein gewisses vornehmes Selbstbewusstsein, welches jede Berührung mit Trivialitäten zu vermeiden weiss, die contrapunctische Behandlung ist lebendig, die Verwendung der Instrumente im Trio zeugt von Sinn und Gefühl für sinnlich schöne Klangwirkung; was wir aber vermissen, das ist eben diese selbsteigene, aus innerer Nothwendigkeit hervorgegangene und von ihr getriebene Bewegung des der Idee des Tonwerks innewohnenden Stimmungsgehaltes; es ist keine Entwickelung im oben angegebenen Sinn da. Dies gilt ganz besonders vom Trio, Op. 18. Der Componist wird hier von der einmal angeschlagenen Stimmung derart beherrscht, wir möchten fast sagen: überwältigt, dass er sich von derselben nicht losmachen kann; die Idee ist im Stillstand, wie gefesselt, ohne inneren Lebensdrang, ohne Trieb und Kraft der Bewegung. In formeller Beziehung äussert sich dies in mannichfach hervortretender Weise; zunächst in der Haltung der Themen. Die Hauptthemen sollen zwar einerseits durch ein bestimmtes Charaktergepräge die Pfeiler des ganzen Baues bilden, aber andererseits sollen sie auch selbst fortbildungsfähig sein und in solcher Veränderbarkeit von innen heraus recht eigentlich (und zwar zunächst im sogenannten Durchführungssatz) die ideelle Entwickelungsbewegung veranschaulichen. Das ist nun aber hier nicht der Fall; die Themen bleiben, wie sie ursprünglich waren, sie zeigen sich, wie sie kommen und gehen, uns immer von derselben Seite. Ein zweites Merkmal ist, dass der Componist mit den Schlüssen der einzelnen Hauptabschnitte innerhalb der Theile, sowie auch der Hauptabschlüsse der Theile und des ganzen Satzes nicht zu Ende kommen kann; er verstrickt sich in sich selbst wie in dem unwegsamen Gestrüpp des Urwaldes und findet keinen Ausweg. Als drittes derartiges Merkmal, welches mit dem vorigen im engsten ursächlichen Zusammenhange steht, bezeichnen wir die fast beständige stufenweise, meistens sogar noch chromatisch-halbstufenweise Bewegung des Basses und die daraus hervorgehenden allzuhäufigen Trugcadenzen. Wenn einerseits darin zum Theil die Nöthigung eines gedrängten Fortganges liegt, so spricht sich doch andererseits darin eine gewisse Verzagtheit und Befangenheit aus, die sich nicht getraut, einen festen, energischen, weitgespannten Intervallschritt zu thun, wie es doch dem Charakter einer Fundamentalstimme angemessen ist. Diese schüchterne Gangweise in derjenigen Stimme, welche den ganzen harmonischen Bau zu tragen die Aufgabe hat, macht auch eine jede kräftige, bestimmte Modulation zu nichte; gleichsam heimlich und unbemerkt schleicht sich der Tonfluss durch ein ausweichendes chromatisches Fortschieben aus einer Tonart in die andere und erzeugt so den Schein der Bewegungslosigkeit selbst da, wo im Grunde doch eine gewisse Bewegung noch vorhanden ist. Fassen wir diese Bemerkungen noch einmal kurz zusammen, so können wir sagen, es fehle dem Werke die charakteristische Beleuchtung, der Wechsel zwischen Licht und Schatten, welcher durch sinnvolle, aus der zu Grunde liegenden einheitlichen Idee erwachsene Hervorhebung des Einzelnen dem Gesammtbilde Leben und Weben der Empfindung einhaucht. Diese Ausstellung bezieht sich ganz besonders auf den ersten Satz: Allegro non troppo, G moll, $^3/_4$, weniger auf den zweiten, Andante sostenuto quasi Adagio, Es dur, $\mathfrak{C}$, weil dieser seinem Charakter und der formellen Anlage nach weniger dem Princip der Entwickelungsbewegung zu unterstellen ist; der dritte Satz, Allegro con moto, G moll, $^6/_8$, zeigt verhältnissmässig entschieden mehr Fluss und Drang der Bewegung in einzelnen Partien, wenngleich derselbe im Allgemeinen den Charakter des ganzen Werkes nicht verleugnet. Auch hier kann namentlich der Componist kein Ende finden.

Die Sonate für Pianoforte Op. 28 zeigt von dem bei dieser Beurtheilung eingenommenen Standpunct aus einen entschiedenen Fortschritt gegen das Trio. Die Themen sind alle weit mehr von individuellem Charakter, sie sind namentlich von scharf ausgeprägter mannichfaltiger Rhythmisirung, sie sind ferner von gegensätzlichem Inhalte erfüllt, wodurch schon an und für sich Leben und Bewegung hervorgerufen wird; die Verarbeitung derselben, wenn sie auch noch hie und da etwas zerstückelt erscheint und die äusserlich treibende

Willkür der blos geschickten technischen Mache durchscheinen lässt, ist doch im Ganzen weit mehr aus dem inneren Wesen herausgestaltet und bietet in einzelnen Abschnitten das gelungene reale Ergebniss eines von innen hervordrängenden ideellen Bewegungstriebes (namentlich im letzten Satze). Dagegen macht die ganze Composition auf uns den fast sonderbar unbestimmten Eindruck, als sei sie im Grunde gar keine Claviersonate, sondern ein orchestrales Werk in Originaleinrichtung für das Clavier. Die orchestrale Physiognomie glauben wir zunächst an den beiden ersten Sätzen zu erkennen (Allegro con brio, Cmoll, C, und Andante, Asdur, $^2/_4$). Schon die Bildung der Hauptthemen zeigt eine specialisirende instrumentale Tendenz; man sehe z. B. das schöne zweite langathmige Hauptthema des ersten Satzes S. 3, Syst. 2, Takt 4 ff., oder das Motiv im Andante, S. 13, Syst. 1, Takt 6 und ff., nicht minder das folgende S. 13, Syst. 5, Takt 2 ff.; auch das zweite Hauptthema im Finale S. 16, Syst. 6, Takt 3 ff., namentlich in der späteren Fortführung S. 17, Syst. 4, Takt 3 ff. gehört hierher. Noch mehr aber tritt dieser auf das Clavier übertragene Charakter in der Figuration hervor. Die von modernem Standpuncte aus nicht claviermässig charakteristische Physiognomie derselben, das Hin- und Herüberwerfen derselben aus einer Octavregion in die andere (siehe S. 1, Syst. 4, Takt 2 ff.), welches sich wie ein möglichst bequemes Unterbringen der ausfüllenden beweglichen Mittelstimmen einer zweiten Violine und Viola ausnimmt, das Durcheinandermischen der Achtel-, Sechszehntel- und Triolen-Bewegung (S. 4, Syst. 3 – 5), welches die von der Gleichartigkeit des wirkenden Klangmaterials hier geforderte Continuität der schnelleren Bewegungstheile stört: alle diese Merkmale scheinen zu bezeugen, dass hier nicht eine ursprünglich auf das Clavier gerichtete Intention vorlag, sie scheinen vielmehr auf eine ungeschriebene Orchesterpartitur zu verweisen. Diesen Eindruck macht endlich auch der Durchführungssatz des ersten Allegro in seinem letzten Abschnitt von S. 6, Syst. 3, Takt 3 an, sowohl durch die mit diesem Takt auftretende, auf dem Clavier sich steif ausnehmende Figur, als auch durch das unvermittelte Abbrechen der vorhergehenden Achtelbewegung und Wiederaufnahme derselben im 3. Takt des folgenden Systems; hier würde die Orchesterpartitur die Vermittelung dieser zusammenhangslosen 4 Takte mit dem Vorhergehenden wie Nachfolgenden durch Fortführung der Achtelbewegung oder durch andere motivische Verknüpfung gewiss nicht unterlassen haben. Im Andante sind es weniger dergleichen Einzelnheiten, welche etwa ein Clavierarrangement kennzeichnen möchten, als vielmehr die gesammte Anlage und Ausführung, welche nach unserem Gefühl die orchestrale Tendenz am consequentesten und mit nicht zu missdeutender Wirkung im Einzelnen hervortreten lässt. Im letzten Satz, Allegro appassionato, Cmoll, C, tritt diese Tendenz mehr in den Hintergrund; erst bei dem Eintritt des zweiten Themas macht sie sich wieder leise bemerkbar, während sie gegen den Schluss hin (S. 25, Syst. 4 ff. bis Eintritt des più Allegro auf der folgenden S. 26) ganz unverhüllt uns entgegentritt. Uebrigens halten wir diesen Satz für den bedeutendsten; er ist schwungvoll und bei aller Einheit des Grundcharakters voller Leben und Bewegung.

Wir schliessen diese Besprechung mit dem Wunsche, dem Componisten bald und oft und auch auf anderen Gebieten des musikalischen Schaffens wieder zu begegnen, um diese, nach den uns vorliegenden Werken entworfene, vielleicht nur flüchtige Skizze seiner künstlerischen Individualität mehr und mehr zu einem vollständigen Gesammtbilde ausführen zu können.

A. Maczewski.

Feuilleton.

Faschingsrecension über Rubinstein's Concert vom 3. Januar.

Von Prof. **Hans Schmidt.** *)

Da der Physiologe Ewald Hering in seinem berühmten Vortrage über das menschliche Gedächtniss zu den erstaunlichsten Leistungen des Gedächtnisses die Production vollendeter Claviervirtuosen hinstellte, reizte es mich als Fachlehrer, die Grösse einer derartigen Leistung näher zu untersuchen.

Von diesem Standpuncte aus unterzog ich das Concert, welches Anton Rubinstein am 3. Januar im Wiener Musikvereinssaale gab, einer eigenthümlichen Untersuchung. Rubinstein spielte an jenem Abende im Ganzen 22 Compositionen. Das Concert währte zwei Stunden, die Vorträge Rubinstein's waren durch zwei, drei oder vier Lieder und mehrere Erholungspausen unterbrochen.

Sämmtliche Nummern spielte Rubinstein auswendig.

Auf meine Anregung hin zählten mehrere meiner Schülerinnen sämmtliche Noten, welche er gespielt hatte.

Demzufolge spielte er damals 62,990 Noten, davon entfielen auf Rubinstein's Thème et Variations Op. 89 allein 26,732 Noten. Das Tonstück währte eine volle halbe Stunde und ist wohl die längste ununterbrochene Claviercomposition, welche existirt.

Die übrigen Stücke waren: Nocturne in Adur (No. 4) von Field (mit 1963 Noten), Emoll-Presto aus Op. 16 von Mendelssohn (mit 2074 Noten), 3 Studien für den Pedalflügel aus Op. 56 von Schumann (No. 2 mit 1468, No. 4 mit 1860, No. 5 mit 1666 Noten), 4 Préludes aus Op. 28 von Chopin (No. 4 mit 602, No. 7 mit 165, No. 15 mit 1546, No. 16 mit 1199 Noten), 3 Etuden von Chopin (Op. 10, No. 3 mit 1707, No. 11 mit 1981, Op. 25, No. 12 mit 2596 Noten), 2 Präludien und Fugen aus dem „Wohltemperirten Clavier" von Bach (1. Band, Präl. und Fuge No. 2 zusammen mit 2213, dito No. 5 mit 1489 Noten), Hmoll-Ronde von Ph. Em. Bach in der Bearbeitung Bülow's (mit 1028 Noten), Gigue aus der Adur-Suite von Händel (mit 965 Noten), „Erlkönig", Transscription von Liszt (mit 5211 Noten), Barcarole No. 4 von Rubinstein (mit 2036 Noten), Valse-Caprice von Rubinstein (mit 4489 Noten).

Im Ganzen genommen spielte also Rubinstein damals 62,990 Noten.

Diese Zahl beweist die enorme Leistungsfähigkeit des menschlichen Gedächtnisses. Um all diese Noten so vollendet zu bringen, wie sie Rubinstein zu Gehör brachte, muss sich der Spieler bei jeder Note genau an die Tonhöhe erinnern, an den Finger, der die Note zu spielen hat, an die Taste, welche angeschlagen

*) Aus den „Blättern für Theater, Musik und Kunst" abgedruckt. D. Red.

werden soll, an die Zeitdauer der Note, an die jeder Note gebührende Tonstärke, an die Gelenkbewegungen, welche all diesen Mannichfaltigkeiten in der Tastenstellung, Tonschnelligkeit und Tonstärke entsprechen, und endlich an die genaue Zeitdauer der Pedaltritte.

Ueber all dem aber schwebt bei einer so gelungenen Production, wie es die erwähnte war, noch der künstlerische Geist, welcher gruppirt, welcher also planmässig die Gesammtleistung in einen gemeinsamen Rahmen zu bringen sucht — dadurch, dass stets das Vorausgehende mit dem Folgenden, das Folgende mit dem Vorausgegangenen in Vergleich gebracht wird, wodurch einzig und allein allgemeine Steigerungen möglich werden.

Bei all dieser Leistung aber findet das Gedächtniss noch Zeit, die Räumlichkeit, Akustik, Temperatur, Gesellschaft und den Beifall desselben Concertes zu vergleichen mit früheren Concerten, es findet der Spieler sogar noch Zeit zu allerlei Luxusgedanken — er freut sich, dass ihm z. B. eine Stelle besser als sonst gelingt, oder er ärgert sich, dass sie ihm misslingt. Oft weiss sich der Spieler sogar noch über ganz abnorme, während des Spieles eintretende Hindernisse hinwegzusetzen.

So spielte z. B meine ehemalige Schülerin Frl. Pfuhl ungehindert fort, trotzdem plötzlich alle Gasflammen im Saale auslöschten, sodass nur die zwei Milchkerzen am Claviere brannten.

Alle diese musikalischen und unmusikalischen Gedanken schiessen wohl so schnell durch den Kopf des Spielers, dass der gewöhnliche Begriff, den wir mit dem Ausdrucke „Verstand" bezeichnen, unzureichend ist; für solche Gedankenjagd erscheint uns das zu langsam, was wir Verstand nennen, deshalb finden wir den Ausspruch von Helmholtz treffend, welcher sagt: „In der Kunst rechnet die Seele." Instinctmässig, sagen wir, spielt der Virtuose die richtige Note mit der richtigen Stärke, mit den richtigen Gelenkbewegungen etc.

Der menschliche Instinct aber ist nichts als ein Thun und Denken aus Gewohnheit; weil man sich erinnert, dass man etwas bereits auf bestimmte Art gedacht oder gethan hat, denkt oder handelt man bei Wiederholungen immer schneller, als in der gleichen Weise.

Namentlich bei dem Musiciren ist der Instinct etwas Anerzogenes, denn das instinctmässige Richtigspielen hört allsogleich bei allen denen auf, die entweder gar nicht oder nur schlecht spielen können.

Um eine vollendete Virtuosenleistung vollauf zu würdigen, braucht man nur an das unbeholfene Herumtappen selbst des talentirtesten Schülers zu denken, wenn er die erste Unterrichtsstunde nimmt.

Während der Anfänger die richtige Ausführung auch nur einer einzelnen Note nur mit dem ganzen Aufgebote seiner Verstandeskräfte zu erzwingen im Stande ist, dictirt des Virtuosen Geist dem Körper die Ausführung ganzer Ketten von complicirten Tonverbindungen, denselben gewissermaassen die weitere (instinctmässige) Ausführung allein überlassend und dabei gleichsam nur Controle führend, ob nicht irgend welche Hindernisse den Körper bei der Durchführung der erhaltenen Weisungen stören könnten.

Aber auch die reine körperliche Leistung eines Claviervirtuosen ist über die geistige nicht zu unterschätzen.

Um auch über diesen Punct ins Reine zu kommen, untersuchte ich das Clavier, dessen sich Rubinstein bediente.

Es war ein Bösendorfer Instrument nach amerikanischem Systeme.

Um genau zu erfahren, wie schwer die Tasten desselben gehen, wog ich den Niederfall der Tasten ab.

Als Gewicht benutzte ich österreichische Neukreuzer. Ein österreichischer Neukreuzer wiegt gerade ein Fünftel-Loth.

Ich legte die Neukreuzer vorne auf die Taste genau so auf einander, dass dabei der Rand der Kreuzer mit der Kante in eine gleiche Linie gerieth.

Die tiefste Taste (das Subcontra-A) fiel vollständig nieder, als die Neukreuzersäule zur Zahl 30 angewachsen war; bei dem mittleren *d* (dem eingestrichenen *d*) fiel die Taste mit 24, bei dem höchsten *a* (dem viergestrichenen *a*) fiel sie mit 16 Kreuzern nieder.

Dabei sank die Säule so ein, dass der Rand von 5 Neukreuzern unter die Oberfläche der anderen Tasten gerieth.

24 Neukreuzer oder $4^4/_5$ österreichische Loth bildet also die durchschnittliche Zahl für den Niederdruck der Tasten des Instrumentes, dessen sich Rubinstein bediente. Hat nun Rubinstein durchschnittlich $4^4/_5$ Loth Druckkraft benutzen müssen, um eine Taste auch nur niederzudrücken, so hätte er, wenn er die 62,990 Noten auf einmal gespielt hätte, dazu der respectablen Druckkraft von 94 Centnern $48^1/_2$ Pfund bedurft.

Dabei ist die Schlagkraft gar nicht gerechnet, denn bei 24 Kreuzern sinkt das mittlere *d* des erwähnten Instrumentes erst nieder; einen Ton gibt die Taste erst dann, wenn zur Druckkraft noch Schlagkraft (Ueberdruck) hinzutritt.

Die Schlagkraft aber kann natürlich nicht berechnet werden, weil sie bei der geringsten Abänderung in der Tonstärke variirt. Gerade aber bei Rubinstein fällt die Schlagkraft ungemein ins Gewicht, weil er schon an und für sich einen ungemein starken Finger- und Handgelenkanschlag hat und noch überdies bei vollgriffigen Accorden häufig das ausserordentlich kräftig wirkende sogenannte Staccato mit dem ganzen Arme anwendet.

Die Bestätigung dieser Beobachtung fand ich, als ich nach dem Concerte das Instrument untersuchte und dabei entdeckte, dass Rubinstein die bei dem Zusperren des Clavieres zu dem Verdecken der Tasten dienende bewegliche Leiste des Tastendeckels hatte abschrauben lassen, weil sie ihn offenbar an der Ausführung des Staccatos mit dem ganzen Arme hinderte, da bei diesem die Bewegung der Finger gegen das Pult zu stattfindet.

Meine Untersuchung des von Rubinstein benutzten Concertinstrumentes erregte mir nach dem Concert noch ein weiteres Interesse.

Wenige Tage später nämlich trat der Claviervirtuose Hans von Bülow in demselben Concertsaale das erste Mal nach Jahren wieder in Wien auf.

Zu meinem Erstaunen hörte ich, dass sich Bülow ein anderes Instrument von Bösendorfer erwählt hatte.

Bülow war ja doch in dem Concerte Rubinstein's gewesen, er musste ja also gehört haben, wie prächtig das Instrument trotz der ungeheueren Räumlichkeit geklungen hatte.

Aus Unzufriedenheit am Klange also hatte er das Instrument gewiss nicht zurückgewiesen, also schloss ich, mussten es mechanische Ursachen sein, weshalb er es verschmähte.

Um darüber ins Klare zu kommen, raffte ich also wieder mein ganzes Vermögen an Neukreuzern zusammen und wanderte damit in den Concertsaal, um auch bei dem Bülow-Claviere den Niederfall der Tasten zu untersuchen.

Das tiefste *a* fiel mit 42, das mittlere *d* mit 30, das höchste *a* mit 20 Neukreuzern nieder, dabei aber sanken nur 4 Kreuzerränder unter die Oberfläche der übrigen Tasten.

Die Tasten des Rubinstein-Clavieres gingen also leichter als die Tasten des Bülow-Clavieres, dabei aber sanken sie um voll 25 Procent weniger tief ein als jene.

Dadurch nun aber, dass die Tasten des Rubinstein-Clavieres tiefer einsanken, wurde naturgemäss der geringere Bedarf an Druckkraft wieder paralysirt.

Auch sonst strengt ja bei gleicher Zeitdauer die Zurücklegung eines bequemeren, aber längeren Weges ebenso an, als die Zurücklegung eines unbequemen, aber kürzeren Weges.

Thatsächlich kam mir das Spiel auf beiden Instrumenten trotz der verschiedenen Spielart betreffs der Kraftentwickelung selbst dann ziemlich gleichartig vor, als ich die Instrumente unmittelbar nach einander probirte. Wenn nun beide Instrumente so ziemlich die gleiche Kraft beanspruchen, weshalb verwarf Bülow das Rubinstein-Clavier? Offenbar weil ihm die Spielart desselben nicht behagte, indem die Tasten zu tief einsanken. Wer tief fallende Tasten spielen will, muss genügend lange Finger haben, gerade so wie auch zum Waten im Moore lange Füsse gehören.

Waten können kurze Füsse nicht gut, denn sie bleiben leicht stecken, stecken aber will kein Virtuos bleiben, daher wählt sich der kurzbefingerte Virtuos lieber seichter fallende Tasten, auch wenn sie sonst schwerer gehen als andere. Bülow nun hat notorisch eine kleine Hand, jedenfalls hat er kürzere Finger als

Rubinstein, daher sagte ihm wahrscheinlich das Rubinstein-Clavier weniger zu.

Dem Obengesagten zu Folge hätte also Rubinstein sein Concert, ohne sich im Allgemeinen mehr anzustrengen, auch auf dem Bülow-Claviere geben können.

Hätte er aber auf diesem gespielt, dann hätte man ihm für alle Noten seines Concertes zusammengenommen noch mehr Druckkraft als 94 Centner 48½ Pfund nachweisen können, denn dann bedurfte er für den Anschlag der gespielten 62,990 Noten seines Concertes der Druckkraft von 118 Centner $10^5/_8$ Pfund.

Respect also nicht nur vor der geistigen, sondern auch vor der körperlichen Leistung eines Virtuosen!

Tagesgeschichte.

Musikbrief.

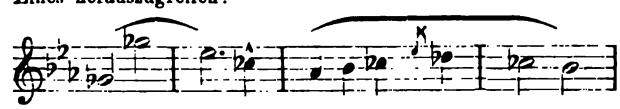
Berlin.

(Schluss.)

Zu den freundlichsten Erscheinungen der musikalischen Saison gehören seit länger als 20 Jahren die Soirées des Kotzolt'schen Gesangvereins. Aus kleinen Anfängen bildete sich unter des erfahrenen Dirigenten kunstverständiger Leitung ein gemischter Chor heran, der hier seines Gleichen nicht hat. Schönheit des Klanges, Reinheit der Intonation und Geschmack in der Ausführung zeichnen diese nicht übermässig zahlreiche Genossenschaft aus. Die Programme sind stets sehr geschickt zusammengestellt. Mit einigen alten Herren, wie Prätorius, Gastoldi, Isaac, wird jedesmal begonnen, im Vorbeigehen dem Vater Haydn eine Huldigung dargebracht oder bei Mozart kurze Rast gehalten, dann von Hauptmann, Mendelssohn und Schumann das Beste und Wirksamste gesungen und schliesslich auch der Lebenden gedacht; von Hiller, Vierling, Radecke, Krigar u. A. haben diese Soirées manche anmuthige Gabe gespendet. Hervorragenden Solo-leistungen werden ausserdem geeignete Plätze offen gehalten, und somit ist auch für Abwechselung gesorgt. Hr. Rudolph Otto, unser weit und breit gekannter Tenor, sang im ersten Concert zwei Schumann'sche Lieder und ein Ständchen von Urban. Diese Composition ist überschwänglich gefühlvoll, man kann sagen: sie enthält viel zu viel Gefühl! Eine solch zerfliessende Weichheit der Stimmung wirkt auf die Dauer narkotisch. Weich! das Parade- und Modewort der Gegenwart, — Zeit, werde hart! möchte ich bisweilen ausrufen. Man blättere in Romanen und Feuilletons, überall — Weichliches! „Es war ein weicher Frühlingsabend; die weichen Strahlen der scheidenden Sonne zitterten durch die weiche Luft. In weiches Grau gehüllt lagen See und Ufer mit den niedrigen weichen Höhen. Mit weicher Stimme sang Rosa die weiche Melodie ihres Lieblingsliedes, in dem weichen Auge erglänzte eine Thräne, um den weichen Mund" — Gnade! ich höre ja schon auf. Uebertreibung ist das nicht, nur ein Sträusschen wirklich vorhandener Blüthen, die ich ohne Anstrengung binnen kurzer Zeit gefunden und gepflückt habe. Der aufmerksame Leser wird wissen, dass Litteraten, welche dem Alten Testament durch Geburt, Beruf oder Neigung angehören, dieses „weich" in auffallende Affection genommen haben. In der Musik grassirt es nicht minder; wer hätte das nicht schon zu seinem Aerger erfahren, wenn die Einleitung zur Gluck'schen „Iphigenien"-Ouverture gespielt wird. Diese sänftiglich abgeschliffenen Secunden-Einsätze gaben wahrscheinlich die Veranlassung zu den sprichwörtlichen „weichen Dissonanzen"! Ist Alles weich zu dieser Frist, warum soll es nicht auch weiche Lieder geben? Schon recht, — aber was zu weich ist, ist zu weich! Der verschrobene Begriff Ständchen ist übrigens schuld daran, er leitet den Künstler auf falsche Wege. Ehedem war es üblich, namentlich unter südlicherem Himmel, im Freien, auf Strassen und Plätzen, Abends Instrumentalmusik zu machen. Solche Abend- oder Nachtmusik hiess Serenata, auf deutsch eigentlich Helle, heiterer Himmel. In den grösseren Städten bildeten sich Express-Compagnien für „Ständchen"; bekanntlich gehörte auch Joseph Haydn in seiner Jugend einer solchen an. Die Stücke, welche für diesen Zweck eigens componirt wurden, repräsentiren eine mittlerweile vergessene Form; das letzte Beispiel dürfte uns in Reissiger's Serenade zu 4 Händen (Op. 65) verblieben sein. Heiterer Inhalt, einfache Instrumentation kennzeichneten die einzelnen Sätze, ich glaube, die ehemalige Suite oder Partita verlief in der Cassatio. So wurde nämlich diese Form genannt, eigentlich bezeichnet der Ausdruck nur das muntere Finale des Ganzen. Was in früherer Zeit der Hanswurst für die Tragödie, was zu allen Zeiten für gewisse Leser der fröhliche Ausgang (am liebsten die Heirath!) im Roman, was noch heute der lustige Marsch nach einem Militairbegräbniss: das war die „Cassatio" (Abdankung, Entlassung) in der Serenade: Kehraus! Heidi! Diese Art Tonstücke wurde meistens angewendet, um junge Schönen ans Fenster zu locken; die bösen Zungen fügen ergänzend hinzu: es seien oft verliebte Zusammenkünfte unter dem Schutze der Nacht und dem Beistande der Musik angezettelt worden. Cassaten-gehen oder *gassatim* gehen, bedeutete zuletzt: auf verliebte Abenteuer ausgehen. Die Cassationen sind ganz ausser Gebrauch gekommen, die Polizei leid't's nicht mehr, anderer Unannehmlichkeiten zu geschweigen! Niemand aus der heutigen Generation weiss, wie Einem zu Muthe ist, der unter dem Fenster der Holden steht und friert und singt und spielt: Liebchen, ich komm mit der Cither! Daher die ganze unglückliche Litteratur der Nocturnes, Serenaden, Ständchen.

In der ersten Soirée spielte Frl. Marie Breidenstein aus Erfurt Präludium und Fuge von Bach, Fis dur-Sonate von Beethoven, Humoreske von Jensen und Valse-Caprice von Raff. Wir haben die Bekanntschaft dieser wackeren Pianistin in Magdeburg gemacht und uns des Wiedersehens in der Residenz gefreut. Löblich ist der Ernst, mit welchem unsere Jugend bei der Wahl ihrer Aufgaben verfährt, die tändelnden Spielereien, der leere Klingklang verschwinden mehr und mehr aus den Concertsälen, die gesteigerte Technik, nachgerade wird sie Gemeingut Aller, findet heutzutage eine viel bessere Verwendung als vor 20 Jahren. Sehr ausgibig waren die Programme bis jetzt an Beethoven'schen Sonaten. Frl. Breidenstein hatte mit Op. 78 kein Allerweltsstück getroffen, aber ihre warme, verständige Art des Vortrages verschaffte ihr guten Erfolg. Am besten gelang — merkwürdigerweise — die Bach'sche Fuge, und sehr ansprechend kam der Walzer von Raff zu Gehör.

Den Damen gebührt allzeit der Vortritt, ich wende mich nun zu Frl. Timanoff. Die sehr jugendliche Pianistin stammt aus Tausig's Schule, sie erweckte dort und in einem vorjährigen eigenen Concerte grosse Hoffnungen, deren Erfüllung sie indess noch schuldig geblieben ist. Technik und Auffassung liessen sogar bedauerliche Rückschritte erkennen. Dieses Talent bedarf auch weiterhin der sorgsamen Führung eines Lehrers. Das Chopin'sche Trio gab mir einen neuen Beweis, dass die fertigste Pianistin ohne Kenntniss der musikalischen Grammatik nicht im Stande ist, etwas Genügendes in der Kammermusik zu leisten. Hier fehlt es leider fast Allen! Auch Frl. Fichtner liess im Vortrag des Schumann-Quintettes Manches vermissen, was nur die Beschäftigung mit der Theorie geben kann. Die Geheimnisse der „Arbeit", die Schliche der musikalischen „Macho" bleiben den jungen Damen Räthsel, und manches Motiv, welches keck heraustreten sollte, verkümmert wirkungslos im Dunkel. Vieles würde durch öfteres Zusammenspiel sich von selbst ausgleichen, die beliebten zwei oder drei Proben reichen aber zu einer fruchtbringenden Verständigung nicht aus. Frl. Fichtner spielte, um Eines herauszugreifen:



während der erste Geiger die correspondirende Phrase streng nach Schumann's Angabe behandelte. Statt der Gleichmässigkeit bekam man bald Gebundenes, bald Gestossenes zu hören. Es ist sehr schwer, ein Trio gut auszuführen, und darum sollte es die Jugend nicht gar so leicht nehmen. So ein Dutzend Vor-

übungen und ein sachverständiger Zuhörer mit scharfem Ohr, dessen Aufgabe es wäre, vor allem Anderen den unerlässlichen Ausgleich bezüglich der Tonstärke zu veranlassen, gehören schon dazu. Die Mitwirkenden, namentlich Anfänger im Zusammenspiel, sind gefangen durch den ungewohnten Klang und haben eigentlich kein Urtheil über das Ensemble. Man wolle diesen Zeilen nichts weiter als einen wohlgemeinten Rath entnehmen, einen Rath, der Vieles für sich hat, nämlich die eigene Erfahrung!

Die Reihe der Clavierspieler, welche in diesem Winter Berlin zum Schauplatz ihrer Thaten macht, ist gross, noch vermag Niemand abzusehen, wann der letzte auftreten und wie er heissen wird. Manch stilles Veilchen erblühte im Verborgenen, in Ressourcen, Vereinen, Gesellschaften, die Kritik wurde nicht weiter eingeladen, sondern das „Eingesandt", der wohlmeinende „*Unus pro multis*" vertraten ihre Stelle. Wir haben es natürlich nur mit denen zu thun, deren Namen und Leistungen das volle Geläut der Tagespresse verkündete. Es gab einen guten Klang, als Hr. Ignaz Brüll aus Wien seinen Einzug hielt. Ich übergehe sein Auftreten in den Soiréen der Symphoniecapelle und des Tonkünstlervereins, um einige Augenblicke dem eigenen Concerte, welches der Künstler im Saale der Singakademie gab, zu widmen. Wie hoch man auch die Technik an sich stellen möge, ein einziger selbstschöpferischer Funken gibt mehr Glanz und Wärme, als die blendendste Unfehlbarkeit der Ausführung. Hr. Brüll ist Componist und hat sich hierorts als solcher am besten durch sein Clavierconcert eingeführt. Von der bekannten Bescheidenheit der Compositeur-Pianisten, allwegs Sorge zu tragen, dass sie selbst immer das beste Stück erwischen, ist in diesem Werke nichts zu spüren, das Clavier beansprucht nur ein bescheiden Theil und gönnt dem Orchester etwas Rechtschaffenes, dafür aber hinterlässt dieses Concert einen sehr wohlthuenden Eindruck: man hat ein interessantes, anregendes Stück Musik gehört. Eine mustergiltige Leistung war der Vortrag von Beethoven's Sonate Op. 111. Ist es erlaubt, die heiligen drei Könige im clavierspielenden Abendlande: Bülow, Rubinstein, Tausig als Typen aufzufassen, so würde Brüll zur Fahne Rubinstein's gehören. Ein Rang- und Gesinnungsgenosse lebt übrigens auch unter uns: Franz Bendel. Derselbe gab drei Schubert-Chopin-Soiréen vor einem stets gleich dankbaren, zahlreichen Publicum, wenn auch mit wechselndem Gelingen. Oft schäumt der Becher über, — ich mag es zwar gern leiden, es gibt bisweilen nichts Erquicklicheres inmitten all der Schlaffheit unter den Musikanten, als eine urwüchsige Leidenschaft. Neben den vielen „objectiven" Bleichgesichtern ist Bendel als Künstler eine subjective, frische, rothwangige Reckengestalt. Manchmal haut er weit über die Schnur, dann kommen wieder Stunden und Stimmungen, in denen er mitten ins Rechte trifft. Ich höre ihm gern zu, so oder so. Er hat sich spielend die Gunst der Zuhörer in so hohem Grade errungen, dass neuerdings ein ganz seltener Fall passirte: eine Dichterin (vermuthlich) feierte ihn durch ein Sonett. In der löblichen Absicht, schliesslich Kometen, Planeten und Propheten zu vereinen, entstürzten der Feder folgende Zeilen:

Gefeiert sehen wir dich als Planeten,
Der Licht und Wärme schön in sich vereint.

Man muss bei diesen Poesien mehr auf das Herz als auf die Astronomie sehen.

Bülow'sche Bahnen wandelt Dr. Fuchs. Von seinen projectirten Deutschen Musikabenden hat der erste bereits stattgefunden. Die Methode seines Lehrers (v. Bülow) kennzeichnete neulich Jemand in dies. Bl. sehr treffend als eine analytisch-synthetische: das Kunstwerk wird gewissermaassen zerlegt und dann gleichsam neu-schöpferisch wieder zusammengefügt. Diese Procedur ist nichts für die Einfalt kindlicher Gemüther, es gehört der Verstand eines Verständigen dazu; auch darf sie z. B. an Mozart nicht geübt werden, aber Beethoven fordert förmlich dazu heraus, und ich zähle die Sonate Op. 109, wie sie Hr. Fuchs spielte, zu den besten Begegnissen in diesem Winter. Sie hätte selbst dem Beethoven-Abende des Meisters nicht zur Unzierde gereicht!

Der Zahl nach war die Tausig'sche Schule am stärksten vertreten. In erster Reihe steht Rafael Joseffy, der zwei eigene Concerte gab und einmal als Mitwirkender unserer Symphoniecapelle sich angeschlossen hatte. Der erste Eindruck war entschieden der beste. Die Concerte Emoll und Esdur von Chopin und Liszt erfuhren eine so glänzende, virtuose Wiedergabe, dass man wirklich hoffen durfte, Tausig sei uns nicht für immer verloren. Schon der zweite Abend deutete jedoch auf eine ungünstige Constellation der Gestirne: weder Bach noch Scarlatti, weder Schumann noch Chopin haben mir unter Joseffy's Händen gefallen, und die Reprise der Liszt'schen Campanella (vorher hatte sie als Etude von Paganini-Liszt figurirt) vermochte nicht, für den Ausfall zu entschädigen. Dem jungen Manne sind die ernstesten Studien dringend anzurathen, nicht technische, sondern ästhetische, theoretische, historische! Seine Umgebung redet ihm freilich ein, er sei fix und fertig, und irre geleiteter Enthusiasmus äusserte sich in Beifall und Hervorruf, ja er spendete sogar einen riesigen Lorbeerkranz mit brennendrother Schleife, deren Enden so breit waren, wie in mancher kleinen Stadt kaum das Trottoir. „Wat des für unnütze Zuchten sind!" sagt der Berliner Spiess- und Pfahlbürger.

Oscar Raif hat sich durch seine drei Beethoven-Schumann-Chopin-Soiréen rasch einen ehrenvollen Platz unter den Pianisten Berlins gesichert. Seine Technik ist sauber, wenn auch nicht unfehlbar, seine Auffassung, namentlich Schumann und Chopin gegenüber, fein und durchdacht; weniger wollten ihm die Beethoven'schen Sonaten gelingen. Hr. Raif besitzt ein hübsches Compositionstalent; seine Programme legten ihm diesmal die Pönitenz auf, dasselbe zu verheimlichen. Möge es sich in der Stille zur Frucht entwickeln! Hr. Herzog absolvirte unlängst auch das *Examen rigorosum* des ersten Concertes. Meister Tausig würde den Kopf geschüttelt und dem Candidaten etliche Stationes des *Gradus ad Parnassum* verschrieben haben. An Kraft überragt der junge Mann seine Commilitonen; was das „Treffen" anbelangt, so gehört er nicht zu den Scharfschützen. Der Pedalgebrauch liegt tief im Argen; was die Hände gut machen, verdirbt der Fuss. In Kürze zu reden: Hr. Herzog ist ein wenig verfrüht in die Oeffentlichkeit getreten. Das Zeug zu einem Virtuosen hat er, den Stoff und die Kraft, aber es fehlt noch irgendwo, vielleicht nur an Ruhe, vielleicht an geeigneter Leitung. Eine verdienstliche That muss ihm der Correspondent gut schreiben: er hat eine Novität uns vorgeführt, deren Bekanntschaft wir ohne ihn gewiss noch lange nicht gemacht hätten, das Clavierquartett in Gmoll von Brahms. Die Ausführung war keine tadellose, das Clavier überwucherte und ordrückte sehr oft die Streichinstrumente; dieser Uebelstand konnte aber die Wahrnehmung nicht ganz verhindern, dass Brahms auch in diesem Werke sich als denkender, feinfühliger und eigenartiger Künstler bewiesen hat. Theoretiker irgend welcher Schablone werden mit Leichtigkeit 365 Fehler und Verstösse entdecken, gegen Form, Satz, Modulation, Stimmführung, was weiss ich! Eine Neuerung fiel mir auf. Im Schluss-Rondo „alla Zingarese" hat der Componist versucht, die alte Einrichtung der Cadenz in zeitgemässer Umbildung zu verwerthen. Die „Cadenzen" wurden Anfang des 18. Jahrhunderts Mode, Mattheson vergleicht sie artig mit den „Complimenten eines Abschiednehmenden", Tosi erblickt in ihnen nichts weiter als ein Kunstfeuerrad, welches der Vortragende abbrennt, um den Verstand zum Stillstehen und die Hände in Bewegung zu bringen. Der Unfug, welchen die späteren Virtuosen auf Rechnung der Cadenz trieben, hat diese selbst ziemlich früh in Misscredit gebracht. Die Wiederbelebung, wie sie bei Brahms sich findet, erscheint mir durchaus nachahmenswerth; unter seiner wählerischen Hand wurde aus dem eitlen Kinderspott eine ernste Mannesthat. Gehet hin und thut desgleichen! Zunächst soll man aber dieses Quartett überhaupt kennen lernen; greifen die Alten zu Mozart, oder zu sonst einem Kanonisirten, steht es der Jugend wohl an, sich Raff und Brahms als Schutzpatrone zu erkiesen; mit der Zeit werden auch sie heilig und selig gesprochen.

Still und geräuschlos wirkt Meister Kullak fort und fort als Erzieher am Clavier. Auch seine Schüler ringen um die Palme; ich nenne Bach, Scharwenka, Grünfeld. Der Letztere gab unlängst ein gut besuchtes Concert und hatte sich des wohlver-

dienten Beifalls im reichsten Maasse zu erfreuen. Aller Anfang ist schwer; erklärliche Befangenheit machte die Wiedergabe der „Mondschein-Sonate“ zu einer nur mittelmässigen Leistung. Durch eine Sonate eigener Composition (Violine und Clavier) gewann er sich selbst und sein Publicum wieder. Eine reiche Begabung, wirksam gehoben und getragen durch nationale Eigenthümlichkeiten — Grünfeld ist ein Böhme —, lässt für die Zukunft das Allerbeste hoffen; schon heute überragt sie das in so jungen Jahren Uebliche um ein Erkleckliches. Vier Lieder erschienen als Opus 1 bei Challier, sie deuten auf eigene Wege. Hat Hr. Grünfeld erst mal die grossen Schmerzen, von denen er singt, wirklich erlebt — was ich ihm, wie jedem Künstler, aufrichtig wünsche —, dann wird er noch ganz anders in die Saiten greifen. Die rechte Stimmung hat seine Harfe, das ist nicht zu verkennen. Drei Nummern aus Op. 1 wurden im Concert gesungen. Unter den übrigen Gaben des Abends gefiel mir mehr als Anderes jenes duftige „Rosen-Nocturne“ von Field (No. 4, Adur). Die Rhapsodie hongroise No. 2 machte an den Concertgeber Ansprüche, denen er an jenem Abend nicht durchweg genügen konnte.

Als Sängerinnen traten in den verschiedenen Soiréen auf: Frau Worgitzka, Frl. Dotter, Frl. Adler, Frl. Beymel: sie waren Alle, Alle ehrenwerth. Wie der Zufall doch merkwürdig spielt: in zwei Programmen paradirt Chopin als — Liedercomponist. Sein hübsches litthauisches Liedchen: „Schön war der Morgen und hell schien die Sonne“ (Berlin, Schlesinger) wurde in einer Bendel'schen Soirée und in dem Concerte des Frl. Timanoff gesungen.

Eine günstigere Gelegenheit, die besten Erzeugnisse renommirter deutscher Pianofabriken zu hören, gab es nicht, als bei uns in diesem Winter. Folgende Namen habe ich gebucht: Bechstein, Blüthner (Leipzig), Duysen, Steinweg (Braunschweig), Stöcker, Westermeyer. Bechstein's Name war am häufigsten den Programmen beigefügt. Eine hübsche Einrichtung, die jetzt schon von den Geigenkünstlern nachgeahmt wird. Eine Notiz der „Vossischen Zeitung“ enthielt die Bemerkung: dass die beiden in einem Concert zum Vortrage benutzten Violinen vom Instrumentenbauer Adam angefertigt seien.

Viel Clavieristisches hat der Winter gebracht, das Meiste war Puppen- und Kreiselspiel verglichen mit den grossartigen Leistungen, durch welche Hans v. Bülow das verwöhnte Berlin in Erstaunen setzte. Soll man das fabelhafte Gedächtniss bewundern? Der Künstler hat uns 46 Stücke gespielt ohne ein Notenblatt vor sich zu haben, darunter fünf grosse Sonaten! Und seine Schatzkammern waren keineswegs geleert; gleich jenen Zauberern hätte er „noch ein Sträusschen, und abermals ein Sträusschen und immer wieder Sträusschen“ ausrufen können. Welche Energie gehört dazu, um dies Alles in sich aufzunehmen und festzuhalten, vom leichtwiegenden Liede Mendelssohn's bis zum monströsen Finale aus Beethoven's Riesensonate Op. 106. Und wie versteht es Bülow, Jedem gerecht zu werden und doch die Gerechtsame der eigenen Subjectivität sich zu wahren! Als geistvoller Recitator, Glossator und Interpret, namentlich Beethoven's, ist Bülow am Clavier ohne Rivalen. Seine schneidige Art des Anschlags und der Phrasirung mag für manches Ohr aufregend, bisweilen sogar verletzend sein; die Naturen sind verschieden: der Eine liebt die „lauen Weste“, der Andere hält es mit der tosenden Brandung, zwischen Zephyr und Orkan schwanken die Gemüther. Allen es recht zu machen, ist unmöglich; neben der höchsten An- und Erregung müht sich die tiefste Abspannung vergeblich, ihr Gesicht zu verbergen. Ich würde das nicht erwähnen, wenn ich darin nicht ein Symptom des packenden Eindrucks erblickte, welchen Bülow's Spiel hinterlässt. Die geistige That seinerseits verlangt unsererseits ein gut Stück geistiger Mitarbeit, um des vollen Genusses theilhaftig zu werden. Viele Menschen sind arbeitscheu, namentlich im Concert.

Der äussere Erfolg war ein glänzender; nur der Mendelssohn-Abend hatte sich — ganz wider Erwarten — einer merklich geringeren Theilnahme zu erfreuen. Ich finde dadurch die Wahrnehmung bestätigt, dass Mendelssohn, einst der reichste Grundbesitzer in der musikalischen Welt, während der letzten 20 Jahre an Terrain viel verloren hat. Bülow spielte zwölf Lieder ohne Worte, vor dieser Nummer hatte ich mich am meisten gefürchtet, — ohne Grund, wie sich am Abend herausstellte. Die Reihenfolge war in Rücksicht auf Tonart, Tempo und Charakter sehr geschickt gewählt.*) Geringeres Interesse flössten mir die Präludien und Fugen ein. Die Behauptung, Mendelssohn habe in seinem Streben und Weben etwas Verwandtes mit Seb. Bach gehabt, erscheint mir immer bodenloser. Nicht einmal Das hat er ihm abgeguckt, wie er sich räuspert! Als die meisten Werke des alten Thomas-Cantors noch verschüttet im Staube der Bibliotheken und Rumpelkammern lagen, da war es leicht, der Welt ein X für ein U zu machen. Den Claviercomponisten Mendelssohn halte ich nicht für bedeutend, selbst wenn man nur die formelle Seite im Auge behält, daher die brennende Frage: warum ein ganzer, geschlagener Mendelssohn-Abend? zu deren Lösung ich weder berufen noch befähigt bin. Sie fand hier indess die weitgehendsten Erörterungen.

Bülow hat uns wieder verlassen. Auf rastloser Wanderung berührt er Länder und Städte mit flüchtigem Fuss, die Menschen aber mit seinem kräftigen Zauberstabe. Ueber das Meer will er nach der neuen Welt; wir aber riefen ihm gern den alten Wunsch nach: Komm zurück und bleibe bei uns!

Die musikalischen Krebse, Stichlinge, Kaulquappen und vor Allen die bemoosten Häupter unter den Karpfen schauern in den heimischen Gewässern zusammen, falten Scheeren und Flossen und beten wahrscheinlich inbrünstig: Das wolle der Himmel in Gnaden verhüten! Wilhelm Tappert.

Kürzere Berichte.

Leipzig. Eine üppige Fülle von Sologesang und -spiel bezeichnete den Verlauf des 16. und 17. Gewandhausconcertes, trotzdem dass das letztere vollständig mit einem einzigen Werke, der „oratorischen Composition“ „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato“ von Händel in der Bearbeitung von Rob. Franz, ausgefüllt wurde. Gerade bei diesem Händel'schen Werke mögen die überwiegenden, nur sporadisch vom Chor verdrängten Solopartien die geringe Gesammtwirkung zumeist verschuldet haben, wenn wir auch gern zugeben, dass die componirte, ihrer Tendenz nach schon im Titel gekennzeichnete und aller belebenden Handlung entbehrende Dichtung von vornherein keine besondere Hoffnungen auf eine interessante Bekanntschaft zu erwecken vermochte, und dass man andererseits in rein musikalischer Beziehung denn doch verschiedenen Nummern den Vorwurf der Zopfigkeit beim besten Willen nicht ersparen konnte. Das Verdienst, einzelne Theile überhaupt erst der Sympathie der Hörer näher gebracht zu haben, gebührt entschieden der Franz'schen Bearbeitung, wie ein Vergleich der Originalpartitur des Werkes mit der neuen von Franz herausgegebenen augenfällig bestätigen wird. Eine andere Frage ist die, ob der Werth des in Rede stehenden Werkes sich wirklich in einem richtigen Verhältniss zu der von Franz aufgewendeten mühevollen Arbeit befindet? Wir wagen sie nicht mit Ja! zu beantworten, wir getrauen uns auch nicht, dieser Wiederbelebung ein günstiges, nachhaltiges Resultat vorauszusagen. Sollen wir nun noch auf die vorliegende Ausführung des Werkes zu sprechen kommen, so ist zu sagen, dass im Ganzen ein gutes Gelingen dieselbe zierte. Die Ansprüche, die man gemeinhin an Fülle und Frische einer Chorleistung zu stellen gewohnt ist, können dem Chorinstitut des Gewandhauses gegenüber nicht zum Massstab benutzt werden; bei der in diesem Händel'schen Werke nicht grossen Inanspruchnahme des Chores brauchte man der ber. choristischen Mitwirkung wenigstens nicht gerade sehr gram zu werden. Das Orchester regt seine Schwingen eigentlich auch freier in selbständigem Auftreten, in diesem Falle mochte sein Interesse im Besonderen durch die starke solistische Betheiligung mehrerer seiner Mitglieder gehoben worden sein. Als Contraste stellen wir hierbei Flöte und Violine hin, ganz ausgezeichnete bez. Leistungen lagen zwischeninne. Den Künstler auf der Flöte, Hrn.

*) Vielleicht interessirt es, diese zu erfahren. Die Nummern beziehen sich auf die Simrock'sche Gesammtausgabe (48 Lieder ohne Worte): 12, 5, 10, 25, 21, 28, 20, 19, 15, 30, 3, 24.

Barge, wollen wir aber wenigstens namhaft machen. Die Vocalsoli wurden gesungen von Fr. Peschka-Leutner, Frl. Gutzschbach, Frl. Borée und den HH. Rebling und Gura. — Dass auch das 16. Gewandhausconcert ausnahmsweise reiche solistische Ausstattung zeigte, deuteten wir zu Anfang bereits an: Ein Sänger, ein Violoncell- und ein Pianofortekünstler stritten um den Kranz des Abends. Einen entschiedenen Vorsprung gewann keiner, jeder jedoch vollste Anerkennung für das Gebotene. Die neuen Bekanntschaften, die mit dem Dresdener Hofopernsänger Hrn. Jäger sowohl, wie die mit dem seit sechs Monaten das hiesige Conservatorium besuchenden Hrn. Alfonso Rendano aus Neapel, zählen wir gern zu den sehr erfreulichen. Hr. Jäger hat vor Allem eine echte und rechte Tenorstimme in seinem Besitz, die er mit künstlerischem Schick zur Verwendung bringt. Das bemerkbare zeitweilige Detoniren mochte in der Verschiedenheit der Dresdener und Leipziger Orchesterstimmung seinen Grund haben. Hr. Rendano regt grosse Hoffnungen für seine künstlerische Zukunft an. Seine Technik ist jetzt schon beinahe vorwurfslos, seine Ausbeutung der in den vorgetragenen Werken niedergelegten gedanklichen Schätze zeugte von gutem Musiksinn, einen höheren Grad physischer Ausdauer werden die Jahre bald vollends bringen. Wir freuen uns auf eine Wiederbegegnung mit ihm. Unser so oft schon in diesem Blatte als Meister seines Instrumentes gerühmte Hr. Hegar bewährte sich als solcher auch an demselben Abend wieder. Mit der Wahl eines Lindner'schen Concertes wird er die Befürchtungen vollständig wieder gehoben haben, zu welchen sein vorjähriger Vortrag einer Composition von Svendsen so verschwenderischen Anlass gegeben hatte. Wir gehören nicht unter die einschläglichen Gemüther. Eingerahmt wurden die oben erwähnten Sologaben von Cherubini's „Abenceragen"-Ouverture und Mendelssohn's Amoll-Symphonie. — —.

Basel, 8. Febr. Die beiden letzten Abonnementconcerte (das 6. und 7.) waren unstreitig die interessantesten der bisherigen Saison und lockten eine zahlreiche Zuhörerschaft in den Concertsaal, der in den vorhergegangenen Concerten meistens höchst bedenkliche Lücken darbot. — In ersterem Concert hatten wir das Vergnügen, unseren Mitbürger Hrn. Emil Hegar, Ihren vorzüglichen ersten Violoncellisten, nach längerer Pause wieder hier zu hören, und bot sich somit Gelegenheit, uns von dessen seitdem errungener Meisterschaft zu überzeugen. Der geschätzte Künstler erwies sich wirklich in jeder Beziehung als Meister seines Instrumentes und wurde nach seinen beiden Vorträgen (Concert von Goltermann und zwei kleine Stücke von Bach) durch warmen Beifall nebst Hervorruf ausgezeichnet. Frl. Ottiker vom Hoftheater in München (ebenfalls Schweizerin) eroberte sich gleichfalls schnell die Gunst des Publicums, und lernten wir in ihr ein wenn auch noch im Stadium der Entwickelung stehendes, doch zu den besten Hoffnungen berechtigendes Gesangtalent kennen; in der Arie aus „Romeo und Julia" von Benda bekundete sie eine nicht gewöhnliche Befähigung für dramatischen Vortrag, und auch die Lieder (von Mendelssohn und Wüllner) sang sie mit Schwung und Empfindung; was sie dabei etwa des Guten zu viel gethan, mag man der dramatischen Sängerin nachsehen. — Von Orchesterwerken kam eine reizende Symphonie in Ddur von Haydn und die wirksame Ouverture „Friedensfeier" von Reinecke zu recht befriedigender Ausführung, während die herrliche „Coriolan"-Ouverture durch ein unbegreiflich langsames Tempo geradezu ungeniessbar wurde. — Im 7. Abonnementconcerte hörten wir den berühmten und in der That ganz ausgezeichneten Violinvirtuosen Auer aus Petersburg, welcher mit seinem Vortrag des Amoll-Concertes von Molique, sowie einer Rêverie eigener Composition und des „Perpetuum mobile" von Paganini nebst Zugabe einen wahren Beifallssturm hervorrief, wie ihn sich das sonst etwas kühle Baseler Publicum selten zu Schulden kommen lässt. Novität war eine interessante und effectvolle Symphonie: „Im Walde" von Raff in gelungener Aufführung und unter äusserst günstiger Aufnahme, zum grossen Aerger eines gewissen, früher in Leipzig beschäftigten Musikreferenten, welcher in neuester Zeit sein kritisches Licht über Basel leuchten lässt! — Schliesslich sei noch das Concert der Liedertafel erwähnt, das als Hauptnummer die Cantate „Rinaldo" von Brahms brachte. Der Genuss dieses Werkes wurde in Etwas durch den Umstand beeinträchtigt, dass Hr. Wiedemann von Leipzig, welcher die Tenorpartie übernommen hatte, nicht gut disponirt war. Nur um das Concert zu ermöglichen, sang er seine Partie in der Aufführung, und zwar ohne zuvor eine Probe mitgemacht zu haben. Trotz alledem haben wir eine günstige Meinung von Hrn. Wiedemann bekommen und hoffen ihn bald bei einem anderen Anlass und unter günstigeren Verhältnissen hier zu hören. Was nun die Leistung des Chores anlangt, so dürfen wir derselben eine ganz unbedingte Anerkennung zollen, man hörte es den Sängern an, dass sie sich mit Eifer und Hingabe dem Studium des hochinteressanten Werkes unterzogen, für dessen Vorführung sich die Liedertafel den Dank aller Musikfreunde verdient hat. m.

Breslau. Am 23. v. M. veranstaltete der hiesige Musikerverband ein Massenconcert, dessen pecuniärer Ertrag der Krankencasse beregter Genossenschaft zugewiesen wurde. Die Direction des Concertes, in welchem S. Bach's von H. Esser instrumentirte Toccata, Beethoven's C moll-Concert und „Eroica" und der „Frühling" aus Haydn's „Jahreszeiten" vorgeführt wurden, hatten abwechselnd die HH. Capellmeister B. Scholz und Musikdirector Dr. Jul. Schäffer übernommen. Das bedeutend verstärkte Orchester (es waren 25 erste und 25 zweite Violinen, 18 Violen, 12 Violoncelle und 12 Contrabässe vorhanden, die Blasinstrumente waren doppelt besetzt) löste die ihm zufallenden Aufgaben in allgemein befriedigender Weise; sowohl die Toccata, als auch die Beethoven'sche Symphonie gelangen trefflich. Die Principalstimme des Clavierconcertes hatte Hr. Dr. Schäffer übernommen, dessen solide, von innigem Verständniss des gewählten Werkes getragene Technik dem Solisten eine selbst hohen Anforderungen genügende Interpretation der Composition ermöglichte. Den Beschluss des Concertes bildete der gen. Theil aus Haydn's „Jahreszeiten". Die Chöre (Singakademie) gingen sicher und frisch; die Sopran- und Basssoli waren musikalisch-tüchtigen Dilettanten anvertraut; den Tenorsolopart hatte Hr. Torrige übernommen. Der Erfolg des Concertes ist als bedeutend zu bezeichnen. — Eine modernere Physiognomie als die eben besprochene Musikaufführung trug das acht Tage später folgende 8. Abonnementconcert des Orchestervereins. Dasselbe wurde mit Lachner's sehr sauber und fein nuancirt gespielter Emoll-Suite eröffnet und bot weiterhin an Orchesterwerken Berlioz' Concertouverture „Le Carneval romain", einen von Liszt orchestrirten Trauermarsch von Schubert (zum ersten Mal) und als Schluss des Concertes die „Oberon"-Ouverture von Weber. Die leider viel zu selten zu Gehör gebrachte „Carneval"-Ouverture und der von Liszt mit der ihm eigenen Meisterschaft instrumentirte Marsch von Schubert wurden sehr beifällig aufgenommen. Besondere Anziehungskraft gewann das 8. Abonnementconcert noch durch die Mitwirkung des Prof. Aug. Wilhelmj, welcher zwischen den genannten Orchesterwerken ein Paganini'sches Concert, ein von ihm transcribirtes Nocturno von Chopin, „Air" von Bach und das „Abendlied" von Schumann vortrug. Die in der That ans Fabelhafte grenzende Technik und die ausserordentliche Schönheit und Grösse seines Tones werden Wilhelmj immer und überall den glänzendsten Erfolg beim grossen Publicum sichern; den musikalisch feinfühligeren Hörer dagegen wird stets das nicht unbeträchtliche Deficit an Innerlichkeit bei den Vorträgen des Virtuosen unangenehm berühren. — Wie ganz anders nach dieser Seite hin muthete uns das Spiel der in dem am 6. Febr. folgenden 9. Abonnementconcert auftretenden Solistin Frl. Emma Brandes an! Tritt uns in dieser noch sehr jugendlichen Pianistin auch noch keine vollkommen ausgereifte künstlerische Individualität entgegen, und lassen sich auch noch oft genug die directen Einflüsse des Lehrers erkennen, so verleihen doch andererseits die zumeist das Richtige treffende Naivetät und Frische der Auffassung, sowie die Wärme des Vortrags den Leistungen der genannten jungen Dame einen eigenthümlichen Reiz, der dem Spiel manches vielgerühmten Virtuosen abgeht. Die von Frl. Brandes hier vorgeführten Compositionen waren Schumann's Amoll-Concert, Presto in Adur von Scarlatti, „Arabeske" von Schumann und Cdur-Rondo von Weber; der überaus lebhafte Beifall veranlasste die Gastin, noch einen Walzer von Chopin und das „Spinnerlied" von Mendelssohn zuzugeben. Unter den in dem in Rede stehenden Concert vorgeführten Orchesterwerken befand sich als No-

vität Goldmark's gewandt instrumentirtes Scherzo für grosses Orchester, welches eine günstige Aufnahme seitens des Auditoriums fand. Die Eröffnungs- und Schlussnummer des Concertes, die „Faust"-Ouverture von Spohr und die 8. Symphonie von Beethoven, wurden gleich dem eben genannten Scherzo von dem Orchester trefflich executirt. — Schliesslich erwähnen wir noch, dass am 2. Febr. Hans von Bülow ein von glänzendstem Erfolg begleitetes Concert gab, in welchem er ausschliesslich Compositionen von Chopin und Liszt vorführte. Wenige Tage vorher (am 29. Jan.) fand ein ebenfalls erfolgreiches Concert einer zum ersten Mal vor die Oeffentlichkeit tretenden talentvollen jungen Pianistin, Frl. Clara Hahn, statt. —l—p.

Dresden. Die bevorstehende Aufführung von Max Bruch's „Hermione" im Hoftheater (Anfang März) macht es eigentlich überflüssig, dagegen zu remonstriren, dass A. Reissmann's „Gudrun" auch demnächst gegeben werde. Zwei neue Opern, und beide von jüngeren, dramatisch doch keineswegs erfolggekrönten Autoren in einem Jahre ist gegen hiesigen Brauch. Was man Hrn. Reissmann bei seiner hiesigen „Gudrun"-Aufführungsbetriebsweise ausflüchtig in Aussicht gestellt hat, weiss ich nicht. Was davon *realiter* zu erwarten steht, ist im weitesten Felde. — Die Aufführung der „Jahreszeiten" war nicht sehr besucht und nicht ohne Ermüdung. Hr. Jäger, Frau Otto-Alvsleben und Hr. Degele hatten die Solorollen inne. — Ein Concert des Frl. v. Stechow wäre als einer völlig dilettirenden Claviermittelmässigkeit unerwähnbar, wenn nicht Frl. Pichler und Masson vom Hoftheater mitgewirkt hätten. Erstere begegnet unserem Publicum zum ersten Mal als Liedersängerin und hat durch die schöne Wahl „Mein Liebster ist im Dorf der Schmied" von Hölzl ihren Geschmack ausgibig illustrirt. — Hrn. Hallén's Op. 1 haben diese Blätter in No. 8 besprochen. Sein Op. 2 ist seine Verlobung mit Frl. Schloss, Tochter des hiesigen omnipotenten Regisseurs. — Die letzte „Tannhäuser"-Vorstellung (am 17.) war wieder überfüllt und Hr. Jäger in der Titelrolle vorzüglich, nach Abrechnung einiger Intonationsschwankungen. Auch Frl. Zimmermann mag die Elisabeth als ihre beste Rolle ansehen dürfen. — Letztere geht zu einigen Aufführungen nach Berlin. Frau Lucca gastirt dagegen am 4. März u. ff. hier — zum ersten Mal. Der Dresdener Philister ist bereits rabbiat. Vielleicht muss man um die Theatercasse Fuchsfallen für alte Herren legen und solche die es werden wollen. Und 2—3 Tage zuvor geht „Hermione" in Scene! — „Hingemordet wie der junge Tag, noch eh das Loos ihn zum Leben rief". — Laufende Woche stehen wieder zweimal die „Meistersinger" auf dem Repertoire. — An Concerten steht das 5. der Capelle (Scherzo von Goldmark), des Hrn. Aptommas und das Hochberg'sche Quartett in Aussicht. Unser heimisches Quartett leidet an chronischer Verschiebung, weil leider unser vortrefflicher liebenswürdiger Violoncellist Grützmacher recht empfindlich und nicht unbedenklich an einem Gehörleiden laborirt. Aus demselben Grund hat auch Hr. Obercapellmeister Taubert bisher das Beethoven'sche Es dur-Concert (im Grützmacher'schen eigenen demnächstigen Concert) noch nicht absolvirt. Der Berliner Exmachthaber handelt nun selbst nach Pogner's Meistersinger-Spruch: „Will einer Seltnes wagen, was liess er sich da sagen". — Unser Wagner-Comité hat einen Ausschuss ernannt zu Vorschlägen für zwei Wagner-Concerte im April und October. Man wird im ersteren das „Liebesmahl der Apostel" und nur ältere Werke von besonderem Interesse oder localen Beziehungen vorführen, im zweiten solche der neuesten Periode des Meisters. Der Gedanke darf als ungemein glücklich bezeichnet werden. Das Mannsfeldt'sche Orchester, die Liedertafel u. s. w. sind zur Mitwirkung, Hans von Bülow in erster Linie zur Direction in Aussicht genommen. L. H.

Hamburg. Wir haben heute in möglichster Kürze über das am 2. d. Mts. stattgefundene 6. Philharmonische Concert zu berichten. Zur Aufführung kamen Haydn's Symphonie mit dem Paukenschlag, Händel's „Wassermusik" und Mendelssohn's Schottische Symphonie. Abgesehen von der nervösen Unruhe, die sich in der G dur-Symphonie von Haydn, und der mangelnden Feinheit, die sich in der „Wassermusik" von Händel geltend machte; abgesehen davon, dass von der „Wassermusik" nur eine Auswahl Nummern ohne jede Bemerkung über die Weglassungen geboten wurde; abgesehen davon, dass der erste Theil des in D dur stehenden Satzes aus der „Wassermusik" nach dem zweiten Theil, wohl aus Versehen, nicht wiederholt wurde und somit in H moll schloss, so musste nun noch das Schicksal wollen, dass im ersten Theil des ersten Satzes der Mendelssohn'schen A moll-Symphonie dem Dirigenten das Unglück passirte (wir bezeichnen es extra als Unglück!), dass er die Fermate am Ende nicht abschlug, sondern gleich wieder zum Anfang überging. Natürlich wusste das Orchester einen Augenblick nicht, woran es war, und es entstand eine kleine fast unmerkliche Stockung, Dieser Vorfall wäre an und für sich unbedeutend, er erhält aber sein Schlaglicht dadurch, dass der Hr. Capellmeister (also während der Aufführung!) ziemlich laut in das Orchester rief: „Ich bitte um Aufmerksamkeit!" Dies ist ein Benehmen, welches uns den Orchestermitgliedern gegenüber, in Gegenwart des Publicums, unwürdig erscheint. Wenn wir nun hinzufügen, dass die Wiedergabe der Mendelssohn'schen Symphonie eine gelungene war, so können wir doch nicht umhin, das „regelmässige" (wir sprechen nicht nur von einigen Ausnahmefällen) Umwerfen der Hornstellen in Händel's „Wassermusik", das so auffallend war, dass im Publicum sich bei jedem Fall eine etwas höhnische Unruhe bemerkbar machte, nicht zu Lasten der Hornisten allein zu buchen, sondern glauben behaupten zu dürfen, dass uns hierfür Hr. von Bernuth verantwortlich ist, indem die Vorführung eines solchen Werkes, wie des Händel'schen, wenn es denn einmal aufgeführt werden soll, nicht mit Hornisten geschehen durfte, die entweder der Aufgabe nicht gewachsen waren, oder nicht Lust hatten, die Stellen zu studiren. Uns will es scheinen, dass man durch die Aufführung eines Kunstwerkes diesem und dem Componisten gegenüber entschieden mehr Pietät beobachten muss, als dies in der Vorführung der Händel'schen Composition geschah. — Ferner haben wir einer Aufführung zu gedenken, die ebenfalls unter von Bernuth's Leitung stattfand. Es war Händel's „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato" in Robert Franz' Bearbeitung, die sich in allen Stücken bewährte und bewiesen hat, dass eine solche orchestrale Unterstützung den Eindruck wesentlich erhöht. Die Aufgaben des Chors sind in diesem Händel'schen Werke kleinere, als in seinen uns sonst bekannten Oratorien, weshalb sie von der Singakademie auch verhältnissmässig gut wiedergegeben wurden. Leider hat der Ruf der Singakademie seit Stockhausen's Abgange sehr gelitten. Viele mangelhafte und verfehlte Aufführungen haben sie von ihrer ersten Stellung, die jetzt der Cäcilienverein unter Voigt's Leitung unstreitig einnimmt, herabgedrückt. Es war deshalb der Saal trotz dem interessanten Werke von höchstens 4—500 Personen besucht, während der Cäcilienverein, er mag aufführen was er will, stets ausverkaufte Häuser hat. Schliesslich wollen wir die beiden Hauptsolisten noch erwähnen, welche sich mit Glanz ihrer Aufgaben entledigten; es waren Frl. Börner (vom hiesigen Stadttheater, unsere Wagner-Sängerin *comme il faut*) und Hr. Adolph Schulze, den wir wohl bedauerlicherweise nicht lange mehr zu den Unserigen zählen werden, da man allgemein hört, dass ein Ruf nach Berlin ihn uns entführen wird. H—h.

Magdeburg. In dem am 20. Jan. stattgehabten 3. Casinoconcerte lernten wir H. Ulrich's Sinfonie triomphale kennen und rühmen derselben gern Leichtverständlichkeit, Wohllaut und Fluss nach, können ihr jedoch eine tiefer gehende Wirkungsfähigkeit nicht zusprechen. Neben dieser Novität gelangten noch Mendelssohn's „Hebriden"-Ouverture und Wagner's „Tannhäuser"-Ouverture zur Aufführung; namentlich letztere wirkte zündend. Die Wiedergabe dieser Werke verdient Anerkennung. Die diesmaligen Solisten waren die bereits mehrmals hier aufgetretene Sängerin Frl. Louise Voss und der Kammerharfenvirtuos Hr. Franz Pönitz aus Berlin; Beide ernteten reichen Beifall. — In dem 6. Logenhausconcerte am 24. Jan. war die Orchestermusik durch Spohr's sich durch Klangschönheit und Melodienreichthum auszeichnende C moll-Symphonie und Weber's „Freischütz"-Ouverture vertreten; beide Compositionen wurden den Hörern in durchaus würdiger Weise übermittelt. Die Gesangsoli hatte diesmal Frau Dr. Erna Werther aus Mannheim übernommen. Die

Dame besitzt eine grosse Herrschaft über ihre ausgibige, nach der sogenannten italienischen Schule ausgebildete Stimme und ist bereits in Italien mit Erfolg aufgetreten. Auch hier errang sie mit einer coloraturreichen Arie aus Rossini's „Tancred" und einem neapolitanischen Volksliede lebhaften Beifall. An demselben Abend trat ausserdem Hr. Carl Schröder aus Ballenstedt, der Violoncellist des bekannten Quartettvereins der Gebrüder Schröder, auf und trug u. A. ein Concert von Reinecke technisch sicher und mit schönem Ton vor. — Am 28. Jan. veranstaltete der unter Leitung des Hrn. Finzenhagen stehende Verein für weltlichen und geistlichen Chorgesang unter Mitwirkung des Hrn. Brändt (Clavierbegleitung) ein Concert, aus dessen Programm wir als die interessantesten Nummern Schumann's „Neujahrslied" und Gade's „Kreuzfahrer" hervorheben. Die Leistungen des Chores verdienen alles Lob. — Eben besprochener Aufführung folgte am 31. Jan. das 6. Harmonieconcert, in welchem Frau Mallinger aus Berlin und Hr. Edm. Singer aus Stuttgart auftraten. Der Letztere trug das Mendelssohn'sche Violinconcert und kleinere Soli von Raff und Ernst meisterhaft vor. Frau Mallinger war leider ziemlich indisponirt und vermochte erst gegen den Schluss hin ihre Stimmmittel freier zu entfalten; gleichwohl aber war die hochbedeutende dramatische Künstlerin in ihr nicht zu verkennen. „Ingeborg's Klage" aus Hopffer's „Frithjof" und Lieder von Mozart, Schubert und Mendelssohn waren die von Frau Mallinger vorgeführten Pièces. Dass übrigens beide Solisten von dem Auditorium in der ehrenvollsten Weise ausgezeichnet wurden, bedarf wohl kaum besonderer Erwähnung. Der Vollständigkeit wegen berichten wir noch, dass das Orchester Beethoven's F dur-Symphonie und Gade's „Hochland"-Ouverture sehr brav spielte. — Schliesslich sei noch des am 7. Febr. von dem Rebling'schen Kirchengesangvereine in der Loge Ferd. z. Gl. zum Besten der hiesigen Armen gegebenen Concertes gedacht, welches mit Mozart's Jupiter-Symphonie eröffnet wurde und weiterhin Schumann's „Rose Pilgerfahrt" und Wagner's „Rienzi"-Ouverture bot. Das Orchester leistete Tüchtiges, auch die Chöre waren sorgsam einstudirt und gelangen sehr gut. Die Vocalsoli hatten Frl. Marie Beck von hier, der k. Domsänger Hr. Rud. Otto aus Berlin und einige Dilettanten übernommen. Da das Concert sehr gut besucht war, so dürfte auch der pecuniäre Erfolg desselben ein recht günstiger gewesen sein. —rl.

Concertumschau.

Altona. Concert des Hrn. C. v. Holten am 14. Febr.: Quintett Op. 16 von Beethoven, Trio in Esdur von Mozart, Frauenchöre von Schumann, Vierling und Brahms, Claviersoli von Chopin.

Berlin. 5. Symphoniesoirée der königl. Capelle: Hmoll-Symphonie von H. Ulrich, „Faust"-Ouverture von Spohr, „Hochland"-Ouverture von Gade, A dur-Symphonie von Beethoven. — 3. Abonnementconcert zum Besten der Gustav-Adolph-Stiftung: „Medea"-Ouverture von Cherubini, Violinconcert von Mendelssohn (Hr. de Ahna), 2. Act aus „Iphigenie in Aulis" von Gluck. — Musikdirector Bilse's Concerte vom 14. bis 19. Febr. mit Reprisen der früher mitgetheilten Repertoirestücke; u. A. als Novität: 2. Satz aus der Symphonie „Romeo und Julie" von Berlioz.

Breslau. 7. Abonnementconcert (2. Cyklus) der Theatercapelle: Fragmente aus „Tannhäuser" von Wagner, Finale des 1. Actes aus „Don Juan" von Mozart, D dur-Symphonie von Lassen, Entr'act aus „König Manfred" von Reinecke, Ouverturen zu „Ilka" von Doppler und „Ossian" von Gade etc. — Symphonieconcert der Concertcapelle am 16. Febr.: G dur-Symphonie von Haydn etc. — Extraconcert der Theatercapelle am 22. Febr.: D moll-Symphonie von Schumann, Waldhornsolo (Hr. Vogel), „Egmont"-Musik von Beethoven. — Verein für classische Musik am 17. Febr.: Clavier-Violinsonate in C moll von Beethoven, B dur-Quartett von Haydn, D dur-Quintett von Mozart. — 10. Abonnementconcert des Orchestervereins: „Harold"-Symphonie von Berlioz, Symphoniefragmente von Schubert, Intermezzo aus der 2. Suite von Lachner, Gesangvorträge der Frau Mathilde Mallinger. — Soirée des Tonkünstlervereins am 12. Febr.: Suite für Piano und Violine von C. Goldmark, „Frauenliebe und Leben" von Schumann, Es dur-Quintett von Mozart.

Chemnitz. Symphonieconcert im Elysium am 16. Febr.: Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck, Violinconcert von J. S. Svendsen, D dur-Symphonie von E. Lassen, „Prometheus"-Ouverture von Bargiel, Rakoczymarsch von Liszt etc.

Chicago. Concert des Germania- und Concordia-Männerchores, des Vereins, „welcher durch den grossen Brand Alles, mit Ausnahme seiner Schulden und seines Humors, verloren hat". Vorspiel und Chöre aus den „Meistersingern" von Wagner, „Stromfahrt", Männerchor von H. Ulrich, Improvisata über ein französisches Volkslied für zwei Pianoforte von Reinecke etc.

Dresden. Concert des Sängers Hrn. Osgood unter Mitwirkung von Frl. M. Hertwig (Piano) und Hrn. R. Heckmann (Violine) aus Leipzig: 1. Sonate für Pianoforte und Violine von E. Grieg, Gesang- (u. A. Lieder von Franz), Violin-(Sonate von Händel) und Claviersoli (Compositionen von Volkmann Raff und Silas).

Düsseldorf. Concert des Bach-Vereins am 7. Febr.: Clavierquartett von Schumann, Sonate für 2 Violinen von Bach, Chorwerke von Gallus, Lotti („Crucifixus", musste auf Verlangen da capo gesungen werden) und Mendelssohn.

Frankfurt a. M. 10. Museumsconcert: „Manfred" von Schumann und A dur-Symphonie von Beethoven. — 9. Kammermusik: Clarinettenquintett von Mozart, F dur-Quartett, Op. 59, von Beethoven, Nonett von Spohr.

Guhrau. Symphonieconcert am 18. Febr.: Pastoralsymphonie von Beethoven, „Tannhäuser"-Ouverture von Wagner etc.

Güstrow. Musikabend des Schiller-Vereins mit Solovorträgen des Frl. J. Rudolff aus Schwerin (Gesang) und des Hrn. Dr. C. Fuchs (Piano). Ueber Hrn. Dr. Fuchs, welcher Werke von Beethoven (Op. 101), Schumann (aus Op. 6), G. Brahmüller, Schondorf und Bülow (Nummern aus dem „Carneval in Mailand") vortrug, äussert sich die „G. Ztg." in folgender Weise: „Hr. Dr. Fuchs, seit mehreren Jahren als geistvoller Musikschriftsteller bekannt, hat uns auch als ausübender Künstler die Ueberzeugung beigebracht, dass wir es mit einer Capacität bedeutenden Ranges zu thun haben. Zunächst steht seine Technik auf der Höhe der Anforderungen, welche die moderne Schule (wohl als Liszt-Bülow-Tausig'sche richtig bezeichnet) an den Pianisten stellt, und setzt ihn somit in den Stand, sich jedes Material, mag es der älteren oder der neueren Claviermusik angehören, dienstbar zu machen. Der durchgebildetsten Technik gesellt sich ein Anschlag zu, welcher in gleichem Maasse über weichen, anschmiegenden Wohllaut verfügt wie über die stärksten, wuchtigsten Accente. Doch dienen ihm diese äusseren Vorzüge nur als Mittel zum Zweck, indem er sie stets einem höheren, künstlerischen Ziele, dem völligen geistigen Erfassen der Aufgabe, unterordnet, und gerade deswegen sind wir berechtigt, den Künstler so hoch zu stellen" etc.

Halle a. S. Concert des Hassler'schen Gesangvereins am 8. Febr.: „Acis und Galathea" von Händel, Ouverture und Scenen aus „Die Geschöpfe des Prometheus", Terzett „Tremate, empj" und „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Beethoven.

Hamburg. 7. Philharmonisches Concert: D moll-Symphonie von Schumann, Ouverture Op. 124 von Beethoven, Gesangvorträge des Frl. M. Enequist aus London, Claviervorträge des Frl. E. Lie. — 2. Abonnementconcert des Cäcilienvereins: Symphonie in C moll von Haydn, Chorwerke mit Orchester von Mozart, Bach und Haydn, Chorlieder a capella von A. Lotti, J. Brahms, C. G. P. Grädener, A. Neithardt, M. Hauptmann, Mendelssohn und Schumann. — Concert des Hrn. Ad. Mehrkens am 9. Febr.: H moll-Quartett von Mendelssohn, C dur-Trio von A. Rubinstein, Claviersoli von Bach, Händel, Haessler, Raff und Mehrkens.

Königsberg i. d. N.-M. Gesangvereinsconcert unter Leitung des Hrn. Musikdirector J. Wiegers: „Comala" von Gade, „Stiftungsfest" von J. Otto.

Leipzig. 8. Euterpeconcert: „Kain", für Solostimmen, Chor und Orchester von M. Zenger. — Concert im Gewandhaus zum Besten des Orchester-Pensionsfonds: 6. Orchestersuite von F.

hner, „Don Quixote“, musikalisches Charakterbild von ubinstein, Gesangvorträge des Hrn. E. Gura, Claviervor- (u. A. Concert von E. Grieg) des Frl. E. Lie.

Magdeburg. 4. Casinoconcert: Bdur-Symphonie von Gade, zi“-Ouverture von Wagner, Gesangsoli: Frl. Helene Gerl Coburg, Violinsoli: Hr. Rappoldi aus Berlin. — 7. Logen-oncert: Ddur-Symphonie von Beethoven, Ouverture zu ig Manfred“ von Reinecke, Gesangvorträge des Frl. Klauwell Leipzig, Violinvorträge des Hrn. de Ahna aus Berlin.

Meiningen. Musikabende der Künstlerklause: Cdur-Claviertrio Rubinstein, Streichquintett von C. Goldmark, Serenade 3 von R. Volkmann.

New-York. 3. Philharmonisches Concert: Dmoll-Symphonie Schumann, „Vehmrichter“-Ouverture von Berlioz, „Mac-'-Ouverture von Heinefetter.

Paris. Conservatoriumsconcert am 18. Febr.: Gmoll-Symphonie Mozart, Symphoniefragmente von C. Saint-Saëns, Esdur-ert von Beethoven (Hr. Delaborde) etc. — Concert populaire Pasdeloup am 18. Febr.: Esdur-Symphonie von C. Saint-ns, „Sommernachtstraum“-Musik von Mendelssohn, „Coriolan“-rture von Beethoven, Jubel-Ouverture von Auber, Gavotte Bach.

St. Petersburg. 1. und 2. Quartettsoirée des Hrn. J. Joachim: chquartette von Beethoven (Bdur, Op. 18, Emoll, Op. 59, r, Op. 127), Schubert (Dmoll) und Haydn (Cdur), Sextett hes?) von J. Brahms, Chaconne von Bach. — Concert ussischen Musikgesellschaft unter Mitwirkung von J. Joachim 27. Januar: Psalm 12 für Tenorsolo, Chor und Orchester Asantschewsky, Ouverturen zu „Genovefa“ von Schumann zu „Tannhäuser“ von Wagner, Violinsoli (u. A. Beethoven's ert), Ungarische Tänze von Brahms-Joachim. — Orchester-ert des Hrn. J. Joachim am 8. Febr.: „Coriolan“-Ouverture Beethoven, „Euryanthe“-Ouverture von Weber, Gesangvor-e der Fr. Raab (u. A. Arie aus Schumann's „Genovefa“), insoli (Concerte von Mendelssohn und Spohr, Sonate von ni, Romanze von Joachim), Ungarische Tänze von hms-Joachim.

Potsdam. 5. Abonnementconcert des Hrn. Voigt unter Mit-ung der Concertsängerin Frl. Drechsel aus Leipzig und des de Ahna aus Berlin: Fdur-Symphonie von Wuerst, „Co-n“-Ouverture von Beethoven, Lieder von A. Dietrich etc.

Zwickau. 2. Abonnementconcert des Musikvereins: Dmoll-phonie von R. Volkmann, „Anakreon“-Ouverture von ubini, Esdur-Concert von Beethoven, sowie kürzere Clavier-e von Liszt, Chopin und Raff, vorgetragen von Frl. lenstein aus Erfurt, Violinconcert (2. und 3. Satz) von udsen und Cavatine von Raff, gespielt von Hrn. C. Müller Chemnitz.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. In den ersten Tagen des kommenden Monats wird Emmy Zimmermann vom Hoftheater zu Dresden zweimal hiesigen Opernhause auftreten. Im Victoriatheater debutirte 10. d. M. in der neuen Hopp'schen Oper „Morilla“ Frl. l Blum und Hr. Parth vom Grazer Stadttheater. — **nitz.** Am 17. d. M. („Martha“) gastirte hier die Hofopern-erin Frau Otto-Alvsleben aus Dresden. — **Cöln.** Am Febr. wird Frau Marie Monbelli im hiesigen Thaliatheater einmaliges Gastspiel als Rosine im „Barbier von Sevilla“ n. Zwischen den beiden Acten der Oper wird ausserdem Geiger Sivori concertiren. — **Elberfeld.** Frl. Henriette ler setzte am 15. d. M. ihr hiesiges Gastspiel als Valentine en „Hugenotten“ fort. — **Leipzig.** Hrn. Ernst's zweites t im Stadttheater galt dem Figaro im „Barbier von Sevilla“. Direction genannter Bühne ist mit dem Bassbuffo Hölzl in agementsunterhandlungen getreten. Gerüchtweise verlautet, unsere Altistin Frl. Borée unter sehr günstigen Bedingungen an die Dresdener Hofoper engagirt worden sei. Gegenwärtig nimmt es den Schein an, als ob der Hr. Director Haase endlich zur Einsicht gekommen sei, dass sein Opernchorpersonal wirklich neuer tüchtiger Elemente bedürftig ist; wenigstens lassen neue desfallsige Engagements anregende Inserate eine solche Erkenntniss vermuthen. — **London.** Der hier fast angebetete greise Tenorist Mario fasst auch für diese Saison wieder Muth zum Auftreten. Die Nachricht macht aber jetzt keine Sensation mehr. — **Magdeburg.** Am 16. d. M. gab der grossherzogl. sächs. Hofopernsänger Hr. Franz Xaver aus Weimar hier als Bertram in „Robert der Teufel“ ein einmaliges Gastspiel. — **Stettin.** Die königl. preuss. Hofopernsängerinnen Frl. Brandt und Frl. Horina aus Berlin gastirten am 9. d. M. hier als Fides resp. Bertha im „Prophet“. Neuerdings hat die Stadttheaterdirection auch Frau Pauline Lucca für ein Gastspiel gewonnen. — **Wien.** Frl. von Dillner von der Prager Deutschen Oper wird demnächst im hiesigen Hofoperntheater einige Male debutiren.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 17. Febr.: „Wie ein wasserreicher Garten“ von M. Hauptmann; „Richte mich Gott“ von Mendelssohn. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 4. Febr.: „Hebe deine Augen auf zu den Bergen“ von Mendelssohn (für Chor eingerichtet von H. Gieh ne); „Herr Jesu, meine Freudenkron“ von Vittoria. — **Dresden.** Kreuzkirche am 17. Febr.: „Siehe, das ist Gottes Lamm“, Motette von Hiller (Adam?); „Sei still dem Herrn und wart auf ihn“. Chorgesang von M. Hauptmann. Am 18. Febr.: „Des Staubes eitle Sorgen“, Cantate von J. Haydn. — **Magdeburg.** Domkirche am 18. Febr.: „Dank sei unserm Herrn Jesu Christo“, aus der „Passion“ von H. Schütz; „Jesu, Dir sei ewig Preis“ von Gumpelzhaimer. — **Weimar.** Stadtkirche am 18. Febr.: „Adoramus te“, von Palestrina. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 18. Febr.: Messe in F von Mozart mit Einlagen von M. Haydn und Salieri. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 18. Febr.: Messe von Horak mit Einlagen von A. Richter und Randhartinger. Dominicanerkirche am 18. Febr.: Messe in Amoll von Caspar Aiblinger mit Einlagen von A. Richter und J. Krall. Universitätskirche am 18. Febr.: Messe von R. Führer mit Einlagen von Krall und Zangl. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 18. Febr.: Messe in G von F. Krenn mit Einlagen von Weiss und Blahack. — **Zwickau.** Kirchenmusik im Jan. und Febr.: „Halleluja“ von Händel; „Ehre sei Gott in der Höhe“ von Bortniansky; „Fürchte dich nicht“, Motette von Göhrich; Psalm 21 für Chor und Orchester von Fr. Schneider; „Christus war für uns gehorsam bis zum Tode“, Chor a capella von Felice Anerio.

Opernübersicht.

(Vom 10. bis 16. Februar.)

Leipzig. Stadtth.: 11. Doctor und Apotheker; 12. Margarethe; 14. Meistersinger; 16. Barbier von Sevilla. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 10. Fidelio; 12. Fra Diavolo; 13. Stumme von Portici; 14. Prophet; 15 Schwarzer Domino. Walhalla-Volksth.: 10. Freischütz; 11. Zauberring (Schröder); 14. Don Juan; 15. Norma. Victoriath.: 10., 11., 12., 14. und 15. Morilla (Hopp). Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 10. Schöne Helena; 11. und 13. Zehn Mädchen und kein Mann; 12. Blaubart; 14. Pariser Leben; 15. und 16. Der Marquis von Cartonnage (Louis Robert). — **Bremen.** Stadtth.: 11. Zauberflöte. — **Breslau.** Lobe-Th.: 10. Pariser Leben; 12. Hanni weint, Hansi lacht; 14. Dorothea; 16. Fritzchen und Lieschen. — **Chemnitz.** Stadtth.: 14. Undine. — **Cöln.** Thalia-Th.: 10. Schöne Galathea; 11. Martha; 12. Wildschütz; 13. Johann von Paris. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 11. Zauberflöte; 13. Orpheus in der Unterwelt; 16. Tannhäuser. — **Elberfeld.** Stadtth.: 11. Wildschütz; 15. Hugenotten. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 10. Tell; 12. Die beiden Schützen; 14. Lohengrin. — **Hamburg.** Stadtth.: 10., 13. und 16. Frei-

schütz; 11. und 14. Lustige Weiber von Windsor; 12. Afrikanerin. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 14. Lucia von Lammermoor; 15. Freischütz. — **Magdeburg.** Stadtth.: 10. Joseph in Egypten; 13. Stumme von Portici; 16. Robert der Teufel. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 12. Aschenbrödel (Isouard); 15. Hugenotten. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 10. Margarethe. Königl. Residenzth.: 11. Fiametten's Hochzeit (Stawinsky). — **Nürnberg.** Stadtth.: 11. Stumme von Portici; 14. Templer und Jüdin. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 10. Rigoletto; 13. Die Ente mit den drei Schnäbeln (Jonas). Kralovské zemské ceské divadlo: 12. Bandité („Les Brigands" von Offenbach). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 11. Troubadour; 13. Dorfbarbier; 15. Jüdin. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 11. Stumme von Portici; 14. Norma. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 10. Maskenball (Verdi); 11. und 16. Lustige Weiber von Windsor; 12. Robert der Teufel; 14. Tannhäuser; 15. Lucrezia Borgia. Carl-Th.: 10., 12., 13., 14., 15. u. 16. Schneeball (Offenbach). Strampfer-Th.: 10., 12., 13. und 14. Dorfbarbier (Schenk).

Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), „Prometheus"-Ouverture. (Chemnitz, Symphonieconcert im Elysium.)

Berlioz (H.), „Harold"-Symphonie. (Breslau, 10. Abonnementconcert des Orchestervereins.)

— — „Romeo et Juliette". 2. Satz. (Berlin, Concert von Bilse.)

Goldmark (C.), Streichquintett. (Meiningen, Künstlerklause.)

— — Suite für Pianoforte und Violine. (Breslau, Soirée des Tonkünstlervereins.)

Grieg (E.), Violinsonate No. 1. (Dresden, Concert des Hrn. Osgood.)

— — Concert für Pianoforte und Orchester. (Leipzig, Orchester-Pensionsfondsconcert im Gewandhaus.)

Lachner (F.), Orchestersuite No. 6. (Leipzig, Orchester-Pensionsfondsconcert im Gewandhaus.)

Lassen (E.), Symphonie in Ddur. (Breslau, 7. Abonnementconcert [2. Cyklus] der Theatercapelle. Chemnitz, Symphonieconcert im Elysium.)

Saint-Saëns (C.), Symphonie in Es dur. (Paris, Concert populaire von Pasdeloup.)

Svendsen (J. S.), Concert für Violine und Orchester, 2. und 4. Satz. (Chemnitz, Symphonieconcert im Elysium.)

Ulrich (H.), Symphonie in Hmoll. (Berlin, 5. Symphoniesoirée der k. Capelle.)

Volkmann (R.), Symphonie in Dmoll. (Zwickau, 2. Abonnementconcert des Musikvereins.)

Wagner (R.), Vorspiel und Chöre aus den „Meistersingern". (Chicago, Concert des Germania- und Concordia-Männerchores.)

Zenger (M.), „Kain", für Solostimmen, Chor und Orchester. (Leipzig, 8. Euterpeconcert.)

Journalschau.

Echo No. 7. Recensionen. — Ueber die Nothwendigkeit der Pflege des Quartettstils. — Kunstnachrichten. — Beilage: Vorlage für eine Disposition zur Debatte über Kirchenmusik in den Sitzungen des Berliner Tonkünstlervereins im Februar 1872. — Berichte und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 7. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 8. Besprechung C. H. Döring'scher Studienwerke [Op. 24 und Op. 30]. — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Der neueste Wagner-Verein dürfte sich in Nürnberg constituiren. Ein mit überzeugender Wärme und Begeisterung abgefasster und von den HH. Bezirksgerichtsrath Bibel, Prof. Kämmerer, Hofmusiker Kündinger, Finanzrath v. Manz, Advocat v. Praun, Musikalienhändler Schmid, Capellmeister Steuer, Pianist Weidenbach und Rechtsconcipient Wunder unterzeichneter öffentlicher Aufruf zur Gründung ist bereits erlassen worden. — Dem Vernehmen nach geht man augenblicklich auch in Pest ernstlich mit gleichem Plane um, wie wir ähnliche Nachrichten bald auch noch von zwei anderen bedeutenden Städten geben zu können hoffen.

* Auch in Düsseldorf ist Brahms' „Deutsches Requiem" in Vorbereitung. Der dortige, unter Leitung des Hrn. Schauseil stehende Bach-Verein unterzieht sich dieser vortrefflichen Aufgabe.

* Nachdem kürzlich erst das „Musikalische Familien-Journal" dem Kampfe um die Existenz erlegen ist, will Henry Litolff's Verlag mit einem ähnlichen, „Die musikalische Welt" benamseten und von den HH. F. Abt und Cl. Schultze herausgegebenen Unternehmen sein Glück versuchen. Die Abonnementeinladung verspricht das „Schönste und Gediegenste" im „Clavierspiel (?) und Liedergesange", der Name eines Franz Abt bürge „für die populaire und dabei gediegene (!) Richtung" des Unternehmens. Für die drei ersten Hefte haben einstweilen u. A. die HH. F. Abt, Chwatal, A. Jungmann, R. Metzdorff, Cl. Schultze und W. Taubert das „Gediegenste" der genannten Litteratur besorgt.

* In Elbing glückte kürzlich der Versuch, Méhul's „Joseph in Egypten" in den Concertsaal zu verpflanzen, und zwar mit Hilfe eines von Dr. Lua verfassten verbindenden Textes.

* In Mainz wird jetzt entschieden an die Aufführung von Wagner's „Meistersingern" gedacht. „Lohengrin" ging kürzlich nach dreijähriger Pause neu in Scene und errang ausserordentlichen Beifall. Ein vorzüglicher Interpret des Titelhelden soll dabei nach uns zugehender Mittheilung Hr. Diener gewesen sein.

* F. v. Holstein's neue Oper „Der Erbe von Morley", welche bei Breitkopf & Härtel im Druck erscheinen wird, ist auch bei ihren weiteren Aufführungen auf der Leipziger Bühne den wärmsten Beifall gefunden. — Die rühmliche Redaction der „Allg. M. Ztg." hat nach der ersten Aufführung dieses Werkes die Stirn gehabt, von einem nur mässigen Erfolg zu sprechen. Solcher Wahrheitsverkümmerung können entweder nur persönliche Motive zu Grunde liegen, oder aber Hr. Müller hat seine ganz aparten Begriffe auch über derartige Gegenstände.

* In New-York kam kürzlich durch die Mulder'sche Operngesellschaft Marschner's „Templer und Jüdin", nach der „N.-Y. M." als „Novität", zur Aufführung.

* Der junge polnische Componist Stanislaus Pilinski hat eine neue fünfactige Oper vollendet und derselben den Titel „Viper" verliehen.

* In Halberstadt wird die Gründung eines Theaters auf Actien beabsichtigt; bis jetzt sind 75,000 Thlr. gezeichnet worden.

* Im Strampfer-Theater zu Wien werden zwei neue Operetten, „Die Brautnacht" von Jonas und „Das Testament des Herrn von Münchhausen" von Lecocq zur Aufführung vorbereitet. Ebendaselbst studirt man im Theater an der Wien zwei neue Offenbachiaden ein, welche den Titel „Der Schmuggler" und „Die Rose von St. Flour" führen. Für das Carl-Theater derselben Stadt componirt Offenbach gegenwärtig schon wieder eine neue Operette.

* Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin ging am 15. Febr. eine neue zweiactige komische Oper, „Der Marquis von Cartonnage", von Louis Robert zum ersten Mal in Scene.

* Das Entlassungsgesuch der Frau Mathilde Mallinger ist vom Kaiser Wilhelm nunmehr bestätigt worden.

* Die Leitung des bisher unter Direction des Hrn. L'Arronge stehenden Mainzer Stadttheaters ist neuerdings Hrn. Ubrich aus Augsburg übertragen worden.

* Durch zwei auf den 26. Febr. und 4. März in Magdeburg angesetzte Triosoiréen will ein treffliches Künstlerkleeblatt, der

dortige Violoncellist Hr. Stalknecht und Frl. M. Hertwig und Hr. Rob. Heckmann aus Leipzig, in gen. Festungsstadt Boden für diesen Zweig der musikalischen Litteratur zu gewinnen versuchen. Die Nennung der beiden letzteren Namen gibt der Hoffnung Raum, dass es sich bei diesem Unternehmen nicht blos um Haydn'sche und Mozart'sche Trios handeln wird.

* Nach der „N. Z. f. M." wird Dr. F. Liszt von Mitte April an seinen Wohnsitz wieder in Weimar nehmen.

* Das Florentiner Quartett Becker hat in Wien eine Serie Quartettabende mit ungemeinem Erfolg begonnen.

* Ole Bull ist des Concertreisens noch nicht müde. Gegenwärtig ist er auf einer auf zwei Monate berechneten Tour durch die Vereinigten Staaten Amerikas begriffen. In seiner Gesellschaft befindet sich auch der Pianist Hr. Alfred Richter aus Leipzig.

* Der Hofcapellmeister Franz Abt verlässt am 27. März Braunschweig, um eine grössere Concertreise durch Amerika zu unternehmen.

* Der „N. Fr. Pr." zufolge ist Frau Pauline Lucca von dem Impresario Strakosch für eine grössere Gastreise (1873) durch Nordamerika engagirt worden.

* Die englischen Opernvorstellungen der Frau Parepa-Rosa, der „unvergleichlichen Madame Parepa-Rosa", wie sich die betr. Anzeige selbstbewusst ausdrückt, sind augenblicklich in New-York im Gange.

Auszeichnungen. Der Tenorist Tiberini, der Bassist Petit und der Clarinettist Romero haben vom König von Spanien den Orden Isabella's der Katholischen erhalten.

Gestorben. Am 9. Febr. ist in Hannover der gefeierte Bassist der dasigen Hofbühne, Jos. Schott, verschieden.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen:

Johannes Brahms, Sonate für zwei Pianoforte, Op. 34bis.
— — Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 57 und Op. 58.
R. v. Hornstein, Sonate für Pianoforte und Violine, Op. 7.
— — Claviertrio, Op. 9.
F. Lachner, Suite No. 6 für grosses Orchester, Op. 150.
Johan S. Svendsen, „Sigurd Slembe". Symphonische Einleitung zu Björnstjerne Björnson's gleichnamigem Drama, Op. 8.
E. Ed. Taubert, Claviertrio in Esdur, Op. 12

In Sicht:

J. Raff, Symphonie No. 4 in Gmoll, Op. 167. (Dieses Werk dürfte ein guter Treffer der thätigen Verlagshandlung von J. Schuberth & Co. sein.)

Briefkasten. *B. F. M.* Der augenblickliche Aufenthalt des Hrn. P. ist uns nicht bekannt. — Die Einsendung des Feuilletonbeitrags wollen Sie nicht auf die lange Bank schieben. — *M. P.* in *G.* Opernrepertoireangabe erwünscht. Für Februar wäre noch der 1.—5. d. M. zu berücksichtigen. — Ihr Wunsch nach der „Walküre"-Interpretation findet in dem n. Quartal seine Erfüllung. — *Leser* in *K. i. d. N.-M.* Beriot, Op 76 (Schott), David, Op. 10 (Breitkopf & Härtel), Kalliwoda, Op. 15 (Peters). — *Dr. F. H.* in *L.* Die Notiz lässt sich nicht gut placiren. — *A. F. ... r.* Nächstens kommen die drei Männer ins Feuer. — *Abonnentin* in *A.* R. J. ist als Künstler noch viel zu wenig abgeklärt, als dass jetzt schon eine Biographie desselben geboten erscheint. So weit wir seine Eigenliebe kennen, dürften Sie aber durch eine direct an ihn gerichtete Bitte um desfallsige Auskunft günstigstes Resultat erzielen. — *B.* in *M.* Eine fortgesetzte Papierkorbbevölkerung von Ihrer Seite ist durch Ihre neuesten Zeilen für spätere Fälle gehoben. — *R. S.* in *B.* Das Organ d. d. T. hatte mit dem betr. Aufsatz eine Anleihe bei Tante Voss gemacht. Die benutzte Chiffre ist zu elastisch für etwaige Anklagen.

Anzeigen.

In unserem Verlage erscheinen mit Eigenthumsrecht:

[66.] **Joachim Raff.**

Symphonie No. 4 (Gmoll),

Op. 167.

Partitur, Stimmen und Clavierauszug zu 4 Händen.

Zum ersten Male unter grossem und allgemeinem Beifall aufgeführt im 4. Abonnementconcerte der königl. Capelle zu Wiesbaden am 8. Februar 1872.

Album lyrique

pour le Piano. Op. 17.

Durchaus erneuerte Ausgabe.

In seiner gegenwärtigen Gestalt bildet dieses Album eine wahre Zierde unserer Pianofortelitteratur und verdient der allgemeinen Aufmerksamkeit empfohlen zu werden.

J. Schuberth & Co.,
Leipzig und New-York.

[67.] Ein erster Violinist, sowie ein erster Clarinettist zur Curcapelle nach Reichenhall werden zu engagiren gesucht.
Carl Hünn, Capellmeister,
z. Z. in Kaufbeuern (Bayern).

Verlag von H. Pohle, Hamburg.

Soeben erschienen:

Wilhelm Hill.

[68.] Op. 28.

Zwei Sonatinen

für Pianoforte und Violine.

No. 1. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr. No. 2. Pr. 1 Thlr. 7½ Ngr.

[69.] In unserem Verlage erschien:

Franz Bendel.

Sérénade - Tyrolienne

für Pianoforte.

Neue Ausgabe. Preis 20 Ngr.

Ed. Bote & Bock,
kgl. Hofmusikhandlung in Berlin.

[70.]

Nova-Sendung No. 1

aus dem Verlage von

Friedrich Hofmeister in Leipzig.

Bach, J. Seb., Fantasia cromatica und Fuga, für Orgel einger. v. Robert Schaab. 1 —

Becker, George, Six Récréations enfantines (Sechs Kinderstücke) p. Piano. Première Suite de l'Oeuv. 9 . . . . . — 15

Haydn, Joseph, Sinfonien, f. Pfte. zu 4 Händen, Violine und Violoncell v. Karl Burchard.
No. 1. Ddur . . . . . 2 —
No. 2. Cdur 2 10

Jaell, Alfred, Op. 143. **La Fileuse.** Choeur des jeunes filles de l'opéra: *Le vaisseau fantôme (Der fliegende Holländer)* de Richard Wagner. Transscription p. Piano . . . . — 20

—— Op. 144. **Ballade** de l'opéra: *Le vaisseau fantôme (Der fliegende Holländer)* de Richard Wagner. Transscription p. Piano . . — 17½

Liszt, Franz, Die Zelle in Nonnenwerth. Elegie f. Pfte. Neue Ausgabe. . . . . — 17½

Lysberg, Ch. Bovy, Op. 117. **4me Valse de Salon** (Es). arr. p. Piano à 4 ms. . — 22½

—— Op. 118. **Choeur et Ballade** de l'opéra *Preciosa* de Ch. M. de Weber, arr. p. Piano à 4 ms. . . . . — 17½

Magnus, D., Op. 63. **Die Post,** f. Pfte. . — 17½

—— Op. 109. **Aeolus,** Walzer f. Pfte. . . — 15

—— Op. 125. **Drittes Notturno** f. Pfte. — 12½

Marschner, Dr. H., Ouv. Vampyr, f. Pfte. zu 4 Hdn., Violine u. Violoncell einger. von Friedr. Hermann 1 10

Richards, Brinley, Op. 148. **Liebesgeheimniss,** Notturno f. Pfte. . . . . — 15

Rubinstein, Anton. Zuruf aus der Ferne, f. 1 Singst. m. Pfte. Neue Ausgabe . — 5

Schubert, Franz, Op. 140. **Duo f. Pfte. zu 4 Hdn.,** f. Pfte., Violine u. Violoncell bearb. von Robert Wittmann . . 3 12½

Werner, Aug., Op. 14. **Marcia scherzosa,** Caprice p. Piano . . . . . — 17½

—— Op. 15. **Trois Romances** p. Piano — 17½

[71.]

Verlag

von

Rob. Forberg in Leipzig.

Rheinberger, Josef, Op. 46. **Zur Feier der Charwoche.** Passionsgesang. Text von W. Schütze. Für vierstimmigen Chor und Orgelbegleitung (leicht ausführbar). Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.

Schneider, Dr. Friedrich, Op. 96. **Gethsemane und Golgatha. Charfreitags-Oratorium.** Text von W. Schubert. Partitur 8 Thlr. — Clavierauszug. Neue Ausgabe. 2 Thlr. 15 Ngr. Chorstimmen. Neue Ausgabe. 1 Thlr.

[72.]

Neue Musikalien

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig u. Winterthur.

Beethoven, L. van, Op. 6. **Leichte Sonate** für Pfte. zu 4 Hdn. Als Quartett für Pfte. zu 4 Hdn., Vlne. u. Vcell. bearb. von L. Bödecker. 1 Thlr.

Bödecker, Louis, Op. 6. **Variationen** über ein Thema aus Haydn's „Jahreszeiten" für Vcell. u. Pfte. 25 Ngr.

—— Op. 7. **Vier Lieder** v. Chr. Kirchhoff für 1 Singst. mit Begl. des Pfte. 15 Ngr.

Brahms, Johannes, Op. 34bis. **Sonate** für 2 Pfte. Partitur. 3 Thlr.

—— Op. 57. **Lieder und Gesänge** v. G. F. Daumer f. 1 Singst. mit Begl. des Pfte. Heft 1, 2 à 1 Thlr.

—— Op. 58. **Lieder und Gesänge** für 1 Singst. m. Begl. des Pfte. Heft 1, 2 à 1 Thlr.

Schubert, Franz, Op. 137. **Drei Sonatinen** für Pfte. u. Violine. Für Pfte. u. Vcell. übertragen von Rud. Barth. No. 1 in D. 1 Thlr.

Sieber, Ferd., **Sechszig Vocalisen** für vorgerücktere Gesangschüler zur höheren Ausbildung der Technik. Heft 4. 10 Vocalisen für Tenor, Op. 81. 1⅔ Thlr.

—— Op. 88. **Drei Lieder** von Julius Mosen für 1 Sopran- od. Tenorstimme m. Begl. des Pfte. 15 Ngr.

—— Op. 89. **Drei Gesänge** für 1 Bassst. m. Begl. des Pfte. 20 Ngr.

Stiehl, Heinrich, Op. 73. **Zwei vierhändige Clavierstücke.** 20 Ngr.

Volkslieder, schottische, (Scotch Songs) f. Sopr., Alt, Tenor u. Bass. Herausg. von Carl u. Alfons Kissner. Part. u. Stimmen. Heft 1, 2 à 2 Thlr.

Beethoveniana. Aufsätze und Mittheilungen von Gustav Nottebohm. 8vo. broch. 2⅓ Thlr.

[73.] Im Verlage von **Falter & Sohn** in München ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Toccata

von

J. Rheinberger.

Op. 12.

Preis 18 Ngr.

Dieselbe wird von Hrn. v. Bülow auf seinen gegenwärtigen Concerttouren sehr häufig vorgetragen und gefällt allenthalben ausserordentlich.

[74.] Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Historia des Leidens und Sterbens

unseres Herrn und Heilandes

Jesu Christi.

Chöre und Recitative aus den vier Passionen

von

Heinrich Schütz.

Zusammengestellt und herausgegeben

von

Carl Riedel.

Partitur 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen à 15 Ngr.

Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

[75.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von

Musikalien, musikalischen Schriften etc.

bestens empfohlen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 1. März 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ
für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 10.

Inhalt: Alte Sachen. Von W. Tappert. — Kritik: „Iwan IV." von A. Rubinstein. — Ein Facsimile von Robert Franz. — Tagesgeschichte: Berichte. — Concertumschau. — Engagements und Gastspiele. — Kirchenmusik. — Opernübersicht. — Aufgeführte Novitäten. — Journalschau. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Briefkasten. — Anzeigen.

Alte Sachen.

Von **Wilhelm Tappert.**

1. Wie schön leuchtet der Morgenstern.

Die evangelische Kirche besitzt einen reichen Schatz herrlicher Choralmelodien. Er hat sich als klingendes Rüstzeug im erbitterten Kampfe vergangener Jahrhunderte bewährt, er sollte in der friedlichen Gegenwart sorgsamer gehütet werden, als es in Wirklichkeit der Fall ist. Die „regulirte" Epoche der „Kernlieder" setzt eine Menge charakteristischer Weisen der Gefahr aus, allmählich in Vergessenheit zu gerathen. Unter den vielen schönen Melodien sind es — nach meinem Dafürhalten — besonders drei, welche bedeutsam hervortreten: „Ein feste Burg ist unser Gott!" — „Wachet auf, ruft uns die Stimme!" — „Wie schön leuchtet der Morgenstern!"

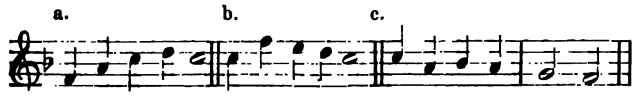
Die allgemeine Frage: woher kommen die Choräle? ist dahin zu beantworten: eine ziemliche Anzahl befand sich ehedem im Besitz der katholischen Kirche und bildete den Stamm für den liturgischen Theil des lutherischen Gottesdienstes, namentlich an den Hauptfesttagen. Die ursprünglichen lateinischen Texte wurden verdeutscht, zunächst durch den Reformator selbst. Dass Luther auch als Componist Hand angelegt habe, scheint mir bis heute noch unerwiesen zu sein. Wahrscheinlich rührt nicht eine der Melodien, welche man ihm traditionell zuschreibt, in Wahrheit von ihm her. Zur völligen Gewissheit werden wir in dieser Hinsicht wohl niemals gelangen. Nicht wenige unserer Choralweisen sind dem Volksgesange entlehnt. Beliebte Handwerksburschen- und Liebeslieder wurden textlich umgedichtet, und diese geringfügige Mühwaltung führte der Kirche manche Perle zu. Statt: „Innsbruck, ich muss dich lassen!" sang man: „O Welt, ich muss dich lassen!" Aus dem wundervollen Abschiedsgesange: „So wünsch ich ihr ein gute Nacht, bei der ich war alleine!" wurde „Der welt abdanck für eine Himeldürstige Sehle: So wünsch ich ihr ein gute Nacht, der Welt und lass sie fahren!" Die Königin unter den Choralmelodien: „Wie schön leuchtet der Morgenstern!" hat auf diesem Wege ihren Einzug gehalten. Ueber ihre Herkunft liess sich viel Zuverlässiges bisher nicht ermitteln. Als Componisten werden irrthümlich genannt: Herrmann Schein († 1620), Heinrich Scheidemann († 1654), bisweilen auch Nicolai, jener Pfarrer von Unna (Westphalen), welcher das Minnelied „mit der bekannten, annehmlichen Melodey" in eine kirchliche Façon brachte. Bereits 1599 erschienen Wort und Ton in Nicolai's „Freudenspiegel des ewigen Lebens". Das weltliche Liebeslied, einem seltenen Buche: „Tugendhafter Jungfrauen- und Junggesellen-Zeitvertreib" entnommen, welches ein Ungenannter: Hilarius Lustig von Freudenthal herausgab, bringt die erste Strophe in nachstehender Fassung:

Wie schön leuchten die Aeugelein
Der Schönen und der Zarten mein,
Ich kann ihr'r nicht vergessen;
Ihr rothes Zuckermündelein,
Dazu ihr schneeweiss Händelein
Hat mir mein Herz besessen
u. s. w.

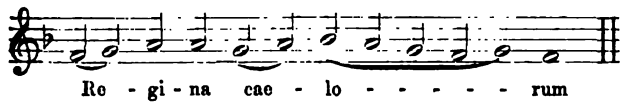
Die Melodie muss gegen das Ende des 16. Jahrhunderts sehr verbreitet gewesen sein; noch gelang es nicht, sie in ihrer Urgestalt wieder aufzufinden.

Schon Häuser bemerkt in seiner Geschichte des Kirchengesanges: Die Melodie ist schwerlich Original. Er findet, dass im Strassburger Gesangbuche von 1568 die beiden Anfangszeilen und die Schlussphrase mit dem „Morgenstern“ gleichlauten. Ich machte bezüglich der ersten drei Verszeilen dieselbe Beobachtung in Forster's Liedersammlung (1549), im Hamburger „Enchiridion geistlicher Lieder und Psalmen“ (1565) und zwar bei dem Choral: „Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott“; in dem Gesange der böhmischen Brüder: „O göttliche Dreifaltigkeit“. Ebenso enthält das Bunzlauer Gesangbuch von 1611 und die Amsterdamer Ausgabe der Lobwasser'schen Psalmen (ed. Peter Scholl, 1646) je ein Beispiel, wodurch der Beweis geführt wird, dass die Motive des Hauptsatzes sich stark auf der Wanderschaft befanden. In meinen „Musikalischen Studien“ wird auf die Uebereinstimmung zwischen den Anfängen unseres Chorals und des chinesischen Trauerhymnus „für die Abgestorbenen“ hingewiesen. Ich will aber noch heute nicht behaupten, dass uns der „Morgenstern“ im Reiche der Mitte aufgegangen sei, obgleich das Zusammentreffen frappant genug ist.

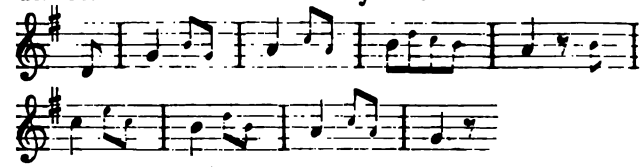
Der zweite Theil der Melodie mag in späterer Zeit hinzugefügt worden sein, der erste besteht aus sehr alten, vielgestaltig vorhandenen Motiven:



Beispiel *a* giebt den fünften Kirchenton, von dem noch weiterhin die Rede sein wird, *b* und *c* gehören dem sechsten Kirchentone an; diese letzteren Tonfolgen sind wegen ihrer befriedigenden Wirkung auf das Ohr als *Accentus finalis* (Schlussformel) in vielerlei Variationen gebräuchlich gewesen. Unser Volksgesang lässt sich zum grossen Theil zurückführen auf diese kirchlichen Stereotypen. In der ersten Zeile von Haydn's: „Gott erhalte Franz den Kaiser!“ hat man eine genaue Copie von Stellen wie diese:



Ich habe in meinem Buche: „Musikalische Studien“ eine Menge hierher gehöriger Beispiele aus den letzten fünf Jahrhunderten gebracht, ich könnte heute mit Hucbald (930) beginnen und bei Meyerbeer aufhören! Die geschäftige Zeit ist stets mit Um- und Weiterbildungen beschäftigt, aus dem Alten entsteht immer wieder Neues, oft weiss sie den Ursprung klüglich zu maskiren, mancher Zweig sieht dem Stamme, aus welchem er entsprossen ist, auf den ersten Blick durchaus nicht ähnlich, und es bedarf eines geübten Blicks und einiger Erfahrung, um hinter die Werkstattsgeheimnisse zu gelangen. Wer kennt nicht das Lied: „O Strassburg, o Strassburg, du wunderschöne Stadt!“ Auch seine Melodie ist nur eine Variante des sechsten Kirchentones, oder wenn man will, eine Veränderung der österreichischen Nationalhymne:



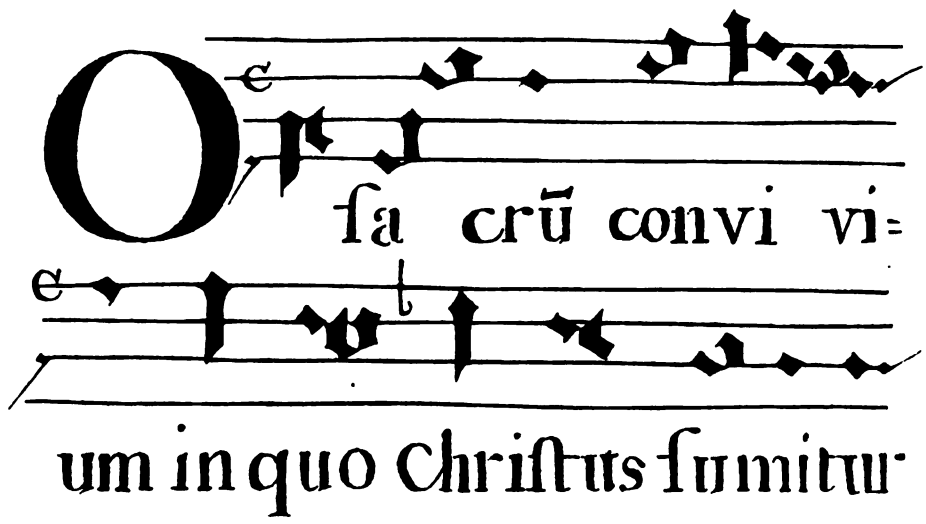
Die Hauptnoten (durch grösseren Druck hervorgehoben) ergeben in ihrer Folge die Formel „*sexti toni*“, die Verzierung geschieht, wie die alten Tonlehrer zu sagen pflegten, *per tertias ascendentes.*

Diese melodischen Phrasen, ehemals für die Kirche geprägt, cursiren noch heute als Scheidemünze in aller Welt, trotzdem der künstlerische Allgemeinbesitz, das fiscalische Eigenthum der musikalischen Welt, seit zwei Jahrhunderten (seit der Entstehung der Oper) sich in einer Progression vermehrt hat, die alles Frühere überflüssig erscheinen lassen sollte. Es geht nicht leicht etwas verloren, es dient nur im Laufe der Zeit anderen Zwecken — die Ersten werden die Letzten und umgekehrt.

Wir verlangen vom Künstler, er soll erfinden; er müht sich ab und muss es oft erleben, dass der tückische Zufall ihm bei seinen Schatzgräberversuchen statt des gediegenen Goldes eine alte, abgegriffene Münze in die Hand spielt. Wie viel mehr muss dies früher der Fall gewesen sein, wo die Forderung, zu erfinden, gänzlich Neues hervorzubringen, in unserem Sinne niemals gestellt wurde, die bezüglichen Kräfte des gestaltenden Musikers unbenutzt blieben. Man annectirte, variirte, combinirte, reflectirte, und das Alles in einem Maasse, wie wir es kaum glauben mögen. Daraus erklärt sich die Möglichkeit, die anscheinend unübersehbare Menge der einzelnen Erscheinungen doch zurückzuführen auf verhältnissmässig wenige Stereotypen. Wer sich die Mühe gibt, diese zunächst aus den alten Ritualbüchern (Missale, Processionale u. s. w.), aus den zahlreichen Passionen, den Vorläufern des Oratoriums und des recitirenden Stils zu extrahiren, wird sich leicht davon überzeugen.

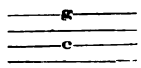
Die beigegebene Abbildung enthält das Facsimile einer Pergamenthandschrift. Ich verdanke das Blatt der Freundlichkeit des Herrn W. Biese in Berlin, welcher zufällig in Wiesbaden die Reste eines Codex an sich brachte und mir gestattete, Einiges für meine Sammlung alter Notationen herauszunehmen. Die grossen Folio-Blätter, schwarze Choralnoten auf vier rothen Linien enthaltend, boten nichts Neues, aber ein Octavblättchen, an welchem die Scheere des Buchbinders, oder das Messer eines Instrumentenmachers bereits ihr Zerstörungswerk begonnen hatten, interessirte mich. Der Klosterbruder, dessen gemächlichem Fleisse wir dieses Ueberbleibsel verdanken*),

*) Wann er gelebt hat, wage ich nicht einmal aufs Ungefähr hin zu bestimmen; diese Notenschrift war schon im 15. Jahrhundert gebräuchlich, gegen das Ende des 16. aber auch noch nicht vergessen.

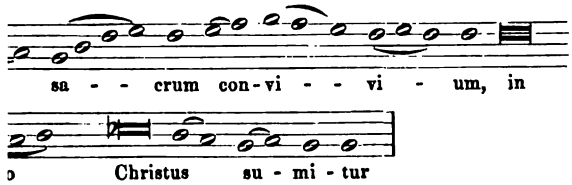


e ein Abendmahlslied in Musik setzen: *O sanctum ium, in quo Christus sumitur, recolitur memoria pas- ejus etc.*

Vier Linien reichten für den Umfang der Melodie die unterste trägt den F-Schlüssel', den Ahnherrn es Bassschlüssels, die dritte den C-Schlüssel; in zweiten Reihe stehen, ohne ersichtlichen Grund, Schlüssel auf der zweiten und vierten Linie. Reihen später erscheint auch der G-Schlüssel, der mvater unseres Violinschlüssels:



ersten beiden Zeilen, die hier mitgetheilt werden, lten den Anfang des Chorals: „Wie schön leuchtet Morgenstern":

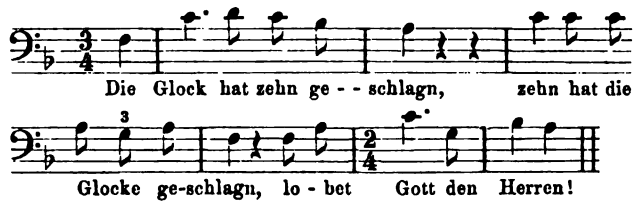


Es liegt ausser dem mir vorgesteckten Ziele, hier die Entstehung der Notenformen mich des Weiteren lassen. So in Kürze lässt sich nicht fasslich mit- n, was Longa, Brevis und Ligatur zu bedeuten n. Mein Zweck ist lediglich der, durch Hinweis ie Wichtigkeit derartiger Reste ihrer Zerstörung beugen. Das Interesse für historische Studien ist lich in Abnahme, und es erscheint die Mahnung gerechtfertigt, fortan nichts umkommen zu lassen, rn das Wenige zu erhalten, was bis auf unsere gelangt ist.

Noch will ich erwähnen, dass diese Notation el- oder Hufeisenschrift genannt wird.

2. Der Nachtwächter.

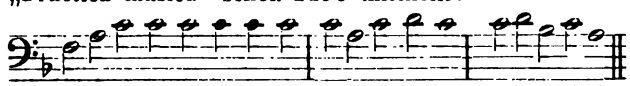
Wächter! Hier! So! Da! — Diese vier Worte enthalten Alles, was in einer grossen Stadt sich von der Entdeckung, dass man den Hausschlüssel vergass, bis zu der Entrichtung jener ortsüblichen Abgabe, welche der Fürst der Finsterniss als Tribut verlangen darf, zu ereignen pflegt. Der Nimbus des Nachtwächters, ich möchte sagen: die Poesie des Mannes mit Horn, Spiess und Spitz, findet sich nur noch in kleinen Städten. Hier singt er von Alters her die patriarchalische, löschpolizeiliche Vermahnung: Bewahrt das Feuer! Hier pfeift er vollzählig die Stunden; jedes Ansinnen, stenophonisch 1, 2, 3 statt zehn, elf, zwölf zu „tuten", wäre eine Beleidigung. Solch entwürdigende Abkürzungen überlässt er seinen Collegen in der Residenz. Guter, alter Lippert, der du vor zwanzig Jahren mir oft behilflich warst, in meine Klause zu gelangen, mit welcher Andacht sangst du allstündlich deinen Nachtsegen!



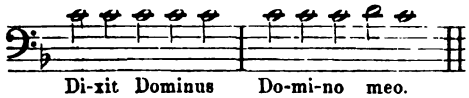
Pünctlich mit dem Glockenschlage pflanzten sich die vier Wächter an den vier Ecken des Marktplatzes auf, jeder sang in einem anderen Tempo, in einer anderen Tonart die alte, mit deutscher Treue überlieferte und festgehaltene Melodei. Damals glaubte ich, dieselbe wäre ein locales Gewächs, bis kleine Ferienreisen auch nach dieser Richtung Menschen- und Weltkenntniss erweiterten: man sang im Wesentlichen überall dasselbe, den mancherlei Abweichungen lag unverkennbar eine Nachtwächter-Urmelodie zu Grunde.

Als solche glaube ich den fünften Kirchenton

bezeichnen zu dürfen, wie ihn z. B. Gafor in seiner „Practica musica“ schon 1496 mittheilt:

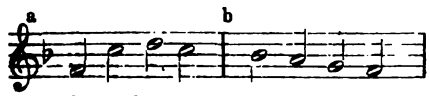


Die „Elevatio“ am Anfang eignete sich zu allerlei Zurufen, Ermahnungen, Aufmunterungen, und es ist daher nicht zu verwundern, dass mehrere Choräle mit diesem „Ruf-Motiv“ beginnen; z. B. „Wachet auf, ruft uns die Stimme!“ — „O Lamm Gottes, unschuldig! — „*In dulci jubilo!*“ Bei Stephan Vanneo (1533) erscheint der fünfte Kirchenton nebenher auch in einfacherer Gestalt, als der Verfasser „*De simplici tonorum intonatione*“ handelt, nämlich so:



Wäre es mir gestattet, Alles anzuführen, was in diesen Formenkreis gehört, so würde ein Zweifel über die innere Zusammengehörigkeit nicht aufkommen können, auch wo äussere Abweichungen von anscheinend erheblicher Art vorhanden sind.

Aus dem fünften Kirchenton und dem *Accentus finalis*



hat sich eine stattliche Reihe von Volksmelodien gebildet, deren bekannteste vielleicht diejenige ist, nach welcher das Lied vom Fuchs, der die Gans gestohlen, gesungen wird. Eine weitere Verbreitung als diese eine Weise hat keine andere jemals gefunden. Man trifft sie in Deutschland fast unzählige Male, man hört sie in England, Schweden, Norwegen, Dänemark, Böhmen; sie ist bekannt unter den Schweizern, Wenden, Polen und Russen. Und wer sie nicht singt, dem klingt sie zum Tanze.

Das früheste Beispiel für die Ausnutzung des fünften Kirchentones durch den deutschen Nachtwächter ist uns erhalten in einer Sammlung „guter, seltzamer und kunstreicher teutscher Gesänge, sonderlich ettliche Künstliche Quodlibet, Schlacht u. dgl. mit vier oder fünf stimmen, bisher im Druck nicht gesehen.“ Die Widmung lautet: „Dem Edlen und Ehrenvesten Herrn Franzen Igelshofer, R. K. Maj. etc. Rathe und Secretari, Stadtschreiber zu Wien in Oesterreich, entbeut ich, Wolffgang Schmelttzel, Bürger daselbst, mein geneigt gutwillig Dienst zuvor. Datum Wien zu den Schotten, den 6. Tag Februarii nach Christi unseres Heilands Geburt im 1544. Jahr“.

Unter den 25 Nummern, welche den Inhalt bilden, befinden sich 12 Quodlibets, in denen jede Stimme ihren besonderen Text hat, eine Art, musikalisch zu scherzen, die ehemals sehr beliebt war. Ein Gesang für sechs Stimmen: „Das Geläut zu Speyer“ bringt mancherlei Tonmalerisches: pum, bum, bon, mar, mur, maun, gling, glang, — so klingt es durch alle Stimmen. Der Herausgeber macht sich den Spass, jede der vier Hauptstimmen durch eine launige Strophe zu charakterisiren. Hie grille (?), Zeisig, Stieglitz und Gimpel treten als Repräsentanten von Discant, Alt, Tenor und Bass auf und bringen dem Herrn Igelshofer (Ygl genannt) nicht im Besonderen ihre Huldigung dar. Z. B.:

Das Hirngrillen bin ich genannt,
Mein Gsang ist yedermann bekant
Vnd führ mein stimmlein hell vnd rein.
Zu lieb dem frommen Ygl mein.

Endlich versichert der Bass-Gimpel:

Ich bin der gimpl, schnarr auch mit
Die tieff zu halten ist mein sitt,
Nun singt all frisch, habt vleiss in sachen,
Das wir den Ygl frölich machen.

Es ist bekannt, dass Forster in seinen Liedern fünf Jahre später ebenfalls jeder Stimme einen passenden Sinnspruch beifügt. Der Bass führt sich bei ihm also redend ein:

Mein Amte ist im niedern Staat;
Drum, wer ein b'standen Alter hat,
Und brummet wie ein rauher Bär,
Der komm zu meiner Stimme her.

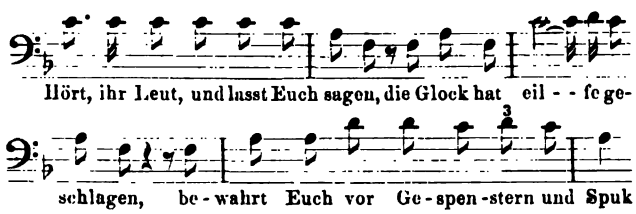
Der Gesang, in welchem der Nachtwächter auftritt, steht in der Sammlung von Schmeltzer unter No. 6. Er trägt die Aufschrift: Fewer bewaren. (Feuer bewahren.) Leonhardus Pamminger, Quatuor Vocum; die vierstimmige Bearbeitung hat Leonhard Pamminger gemacht.*)

Ich nehme den Tenor zur Hand, er ist ja in der damaligen Praxis der Führer und Träger des Ganzen. Anfangs heisst es so im Allgemeinen: „Hietz (hüte) feur, hietz feur, als (so) lieb dir leyb vnd gut sey.“ Dann ertönt echt nachtwächterlich der Ruf: Lest (lasst hört) jr Herrn vnd last euch sagn, es hat viere (vier) schlagn; stand (stehet) auff, Margreth, Dorey (Dorothea), Kunegund u. s. w.

Auf seinen weiten Wanderungen ist der für Kirchenton nun auch — eingeführt durch den deutschen Nachtwächter — in die Oper gelangt. Es wird Vie

*) Paminger, Pammigerus, Pannigerus, wahrscheinlich schl und recht Paming, war ein begeisterter Verehrer Luther's, gleich er seine Erziehung im Kloster St. Nicolai bei Passau nossen hatte, und trotz seiner späteren Stellung als Rath Abtes Gunner. Er starb 1568 als Schulrector und Secretair der Thomaskirche in Passau. Man zählt ihn zu den gewa testen deutschen Contrapunctisten. Vier Bände mehrstimmi geistlicher Lieder gab sein Sohn, Magister Sophonias P. Nürnberg, heraus.

erinnerlich sein, dass in Wagner's „Meistersingern“ am Schlusse des zweiten Actes, als nach der Schlägerei zwischen Meistern, Gesellen und Lehrburschen die Strasse leer geworden ist, die Häuser wieder geschlossen sind, der kleine Bürgerkrieg sich in tiefen, spiessbürgerlichen Frieden verwandelt hat, der spiessbewehrte Wächter, aus einer Seitengasse kommend, die Bühne betritt. Er reibt sich (misstrauend) die Augen, sieht sich verwundert um, schüttelt den Kopf und singt dann, was Amt und Pflicht von ihm heischen:



Rossini würde für den Wächter eine colorirte Bravourarie (im günstigsten Falle mit einem charakteristischen Recitativ als Einleitung) geschrieben haben; welcher Sänger hätte sich auch „damals“ zu einer solch undankbaren Rolle verstanden! Gab es doch Viele noch unter uns, denen dieser treu nach der Natur gezeichnete Nachtwächter keineswegs gefallen wollte. Mir ist er eine liebe Erscheinung, und sein Gesang spricht mich um der realistischen Wahrheit willen mehr an, als ein *Dutzend* verlogene italienische Opernarien à la — ini und — etti.

(Fortsetzung folgt.)

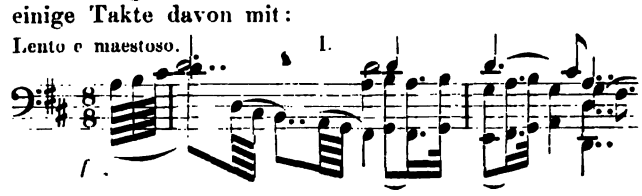
Kritik.

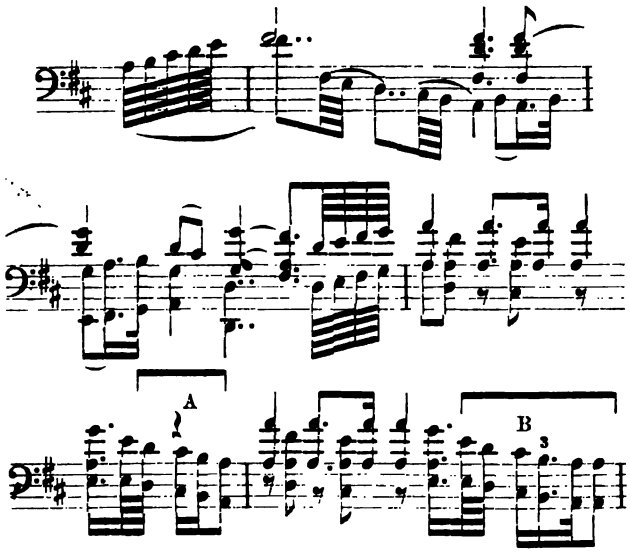
Anton Rubinstein. Iwan IV. (der Grausame). Musikalisches Charakterbild für grosses Orchester, Op. 79. Partitur 2½ Thlr. Berlin, Bote & Bock.

Es ist in d. Bl. schon von anderer Seite gelegentlich auf das Eigenthümliche der Idee hingewiesen worden, eine Persönlichkeit wie „Iwan der Grausame“ als Vorwurf einer Tondichtung zu wählen. Wir verlangen doch von einem Charakter, der zum Gegenstand künstlerischer Darstellung gemacht wird, dass er uns von seiner rein menschlichen Seite interessire. Soweit aber unsere Kenntniss der Geschichte reicht, berichtet dieselbe nichts, was „Iwan den Grausamen“ unserer „gemüthlichen“ Theilnahme näher bringen könnte. Als politische Persönlichkeit mag derselbe insbesondere für die russische Nation seine Bedeutung haben; aber als solche ist sie noch kein kunstgerechter Stoff. Mit der Politik um ihrer selbstwillen hat die Kunst nichts zu thun. Rubinstein hat seinem Werke auch kein specielleres Programm beigegeben, aus welchem seine Wahl gerechtfertigt erscheinen könnte und das uns in Iwan's Charakter die Anknüpfungspuncte für eine künstlerische Behandlung zeigte. Er kann doch nicht, wenn die Specialgeschichte wirklich von seinem Helden Züge und Beziehungen von rein menschlichem Interesse zu berichten weiss, bei dem Hörer eine so eingehende Kenntniss derselben voraussetzen; denn diese Züge und Beziehungen sind jedenfalls viel zu privater Natur. Sie würden blos dann allgemeines Interesse beanspruchen können, wenn sie mit der geschichtlichen Rolle des Helden eng verflochten gewesen wären. Im Bewusstsein der allgemeinen Geschichte aber lebt dieser Iwan eben blos als politischer Charakter, und zwar als ein „grausamer“, und als solcher allein ist er zur künstlerischen Darstellung ungeeignet.

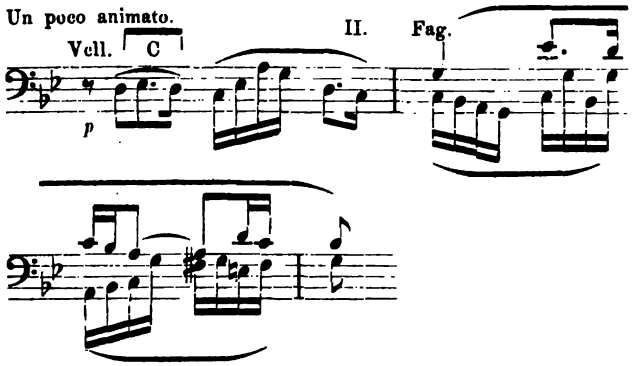
Halten wir uns indess an das vom Componisten Gebotene. Da eine Programmunterlage fehlt, erwartet man, dass sein Werk sich durch sich selbst erklärt, seine Rechtfertigung in sich selbst trägt. Man findet sich aber in dieser Erwartung getäuscht. Die Anlage dieses Charakterbildes ist stellenweise eine offenbar durch aussenliegende Motive, durch selbständige, nicht mit der vom rein musikalischen Standpunct aus zu fordernden Form zusammenfallende Vorstellungen bedingte. Wo aber die bewusste Vorstellung eine entscheidende Rolle spielt, da ist auch der Componist verpflichtet — schon in seinem eigenen Interesse, sofern ihm am Verstandenwerden gelegen ist —, den Hörer nicht ohne einen Wegweiser zu lassen, der diesen durch den Bau seines Werkes hindurchführt. Sei es nun, dass Rubinstein vermeiden wollte, mit den übel angeschriebenen Programmmusikern „in Einen Topf geworfen“ zu werden, sei es principielle Unklarheit auf dem betreffenden ästhetischen Gebiete, die ihn der reinen Musik eine Aufgabe zumuthen liess, welcher diese nicht gewachsen ist, — jedenfalls hat er einen Fehler begangen, indem er sein Werk ohne Commentar liess, oder er hätte von vornherein demselben die Abrundung und Geschlossenheit geben müssen, welche uns das Bedürfniss nach äusseren Erklärungsgründen nicht empfinden lässt. Mit dem blossen Titel verfehlt Rubinstein seinen Zweck; er regt den Zuhörer an, fordert ihn auf, dem Verlauf seiner Musik mit bestimmten Vorstellungen zu folgen, lässt ihn aber doch andererseits im Stiche, sobald er Ernst damit machen will.

Das Werk beginnt mit einem kräftigen, energischen Gedanken, der wohl als entsprechende Charakteristik eines Iwan gelten kann — soweit überhaupt die Musik die Macht zu einer solchen hat — und einen der gelungensten Theile des ganzen Werkes bildet. Wir theilen nachstehend einige Takte davon mit:





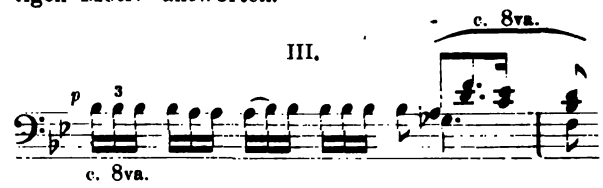
Dieser Gedanke wird abgeschlossen; S. 8 wird ein neuer eingeführt, der sich in zwei Motive gliedert:



Diese beiden Takte werden in D moll, dann wieder in G moll wiederholt unter zunehmender Betheiligung der übrigen Streichinstrumente und Holzbläser und cadenziren dann in B dur.

Hier macht sich bereits die oben angedeutete unentschiedene Stellung des Werkes zwischen der reinen und Programmmusik bemerkbar. An Stelle jener wild-trotzigen Stimmung, wie sie das erste Thema versinnlichte, tritt eine klagende. Die psychologische Möglichkeit einer solchen Stimmungsassociation wollen wir nicht geradezu bestreiten; allein die Nothwendigkeit derselben, wie sie von einem nach rein musikalischen Principien, d. h. streng musikalisch-genetisch sich entwickelnden Tonwerke erwartet werden muss, leuchtet nicht ein. Dieser zweite Gedanke bildet inhaltlich keine nothwendige Consequenz des ersten; ebensowenig ist ein thematischer Zusammenhang zwischen beiden ersichtlich. Die innere Rechtfertigung dieser Stelle, der Nachweis der Nothwendigkeit — anstatt der blossen Möglichkeit — der Verknüpfung der beiden Gedanken würde nun Aufgabe einer Programmerläuterung gewesen sein, obschon dann immer noch gegen das unvermittelte Nebeneinanderstellen beider Gedanken Bedenken zu erheben wären. Rubinstein lässt uns aber, wie gesagt, in dieser Beziehung im Stich.

Mit dem Abschlusse auf B dur gehen die ersten Violinen und Bässe in eine zitternde Bewegung über, worauf die Clarinetten und Fagotte mit einem seufzerartigen Motiv antworten.



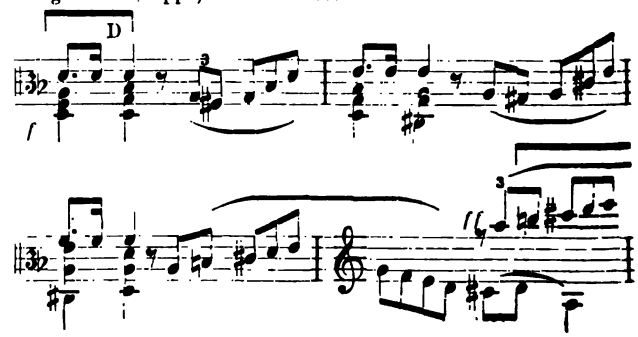
Dieses Alterniren setzt sich, vermittelt durch den verminderten Septimenaccord von *h*, auf *c* fort, worauf über *cis-e-g-b* nach G moll zurückmodulirt wird und die zitternde Bewegung und der zweite Gedanke vereinigt auftreten, welche dann in einem *crescendo* eine gesteigerte Wiedereinführung des ersten Hauptgedankens (in Es dur) vorbereiten. Dieser wird aber nicht wieder vollständig zu Ende geführt, sondern geht an dem Puncte, wo unser Beispiel abschloss, in ein Tremolo der Geigen und Bratschen auf dem verminderten Septimenaccord von *a* über, zu welchem die Bässe erst Motiv A, dann B, von *ges* anfangend, *ff* bringen. Diese neue Wendung, welche den Eindruck eines Wuthausbruches macht, wie er einem Tyrannen wohl ansteht, bricht mit einer Reihe verminderter Septimenaccorde auf immer höheren Stufen und in immer schnellerer Aufeinanderfolge ab. Epilogartig wird der zweite klagende Gedanke, erst mit *e* (resp. *d*), dann mit *d* (resp. *g*) anfangend, auf dem Orgelpunct *a* wieder aufgenommen und verlischt mit dem Motiv C auf dem Septimenaccord *a-cis-e-g*.

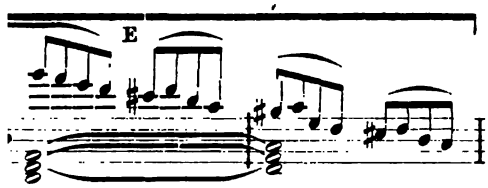
Wir wiederholen: Diese Einleitung verstösst in ihren verschiedenen Entwickelungsphasen zwar nicht geradezu gegen die Gesetze der Psychologie, weist aber doch auch nicht jene innere Consequenz der Gestaltung auf, welche dem Hörer die Zuhilfenahme eines aussenliegenden (poetischen) Motivs entbehrlich macht.

Das nun folgende Allegro hält den charakteristischen trotzigen Grundzug des ersten Hauptgedankens der Einleitung fest und setzt ihn nur in das Leidenschaftliche, wild Erregte um, wie aus dem ersten Thema zu ersehen ist:

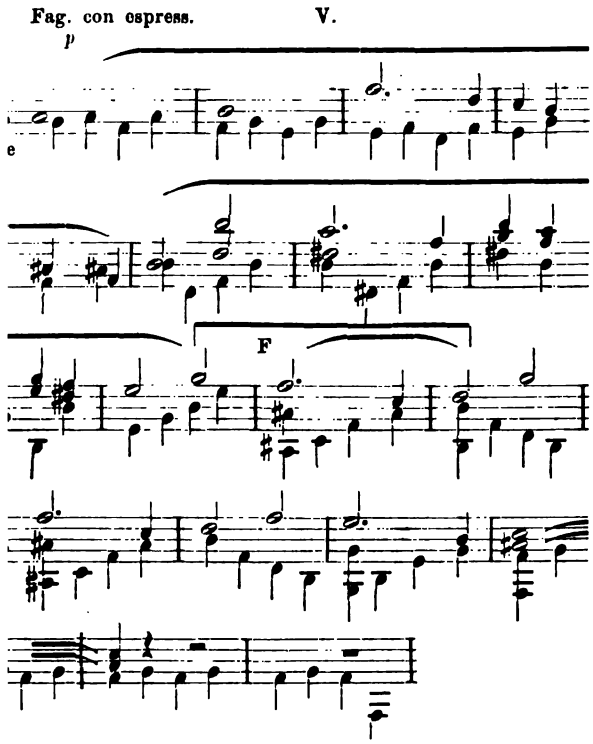
IV.

Allegro non troppo, ma con fuoco.

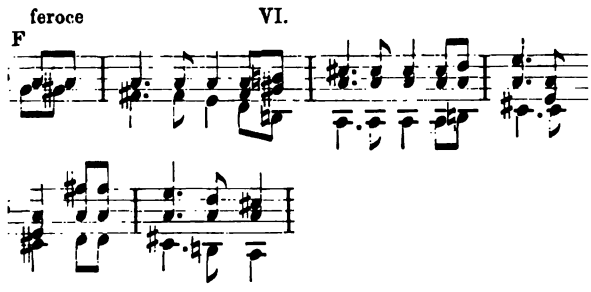




Die Weiterausspinnung desselben ist ganz musika-
ı normal. Das zweite, etwas Mendelssohn'sche
ma:

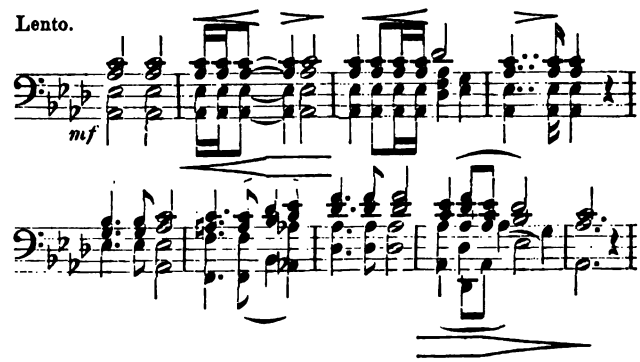


an sich wohl „ansprechend", wie es aber in das
rakterbild „Iwan der Grausame" kommt, ist schwer
)egreifen. Eine immer stärker anschwellende Durch-
ung des Motivs F vermittelt den Eintritt eines dritten
mas, dessen Anfang in wesentlicher Fassung so
et:



ıem charakteristischen Gehalte nach erscheint es
eine heller gefärbte Individualisirung des Haupt-
nas. Der damit angeschlagene Ton behauptet sich,
allmählich zu immer grösserem Glanze sich entfaltend, bis zum Schluss des ersten Theiles (A dur), der jedoch keine vollkommene Cadenz bringt; an den Septimenaccord *e - gis - h - d (ff)* schliesst sich vielmehr sofort *(p)* die Durchführung an.

Diese letztere bringt das ganze erste und die ersten zwei Takte des dritten Themas, ferner Motiv *D* und die ersten acht Takte des zweiten Themas, bald vollständig, bald fragmentarisch, in mannichfaltigen Combinationen zur Verwendung. Dieser ganze Theil stellt im Allgemeinen dynamisch ein Anschwellen, Sicherheben und Wiederabnehmen und Zusammensinken dar. Die ersten vier Takte des zweiten Themas und der Rhythmus D (in fortwährender Wiederholung) behaupten zunächst das Feld, wenn auch eine eigentliche Entscheidung des thematischen Kampfes nicht herbeigeführt worden ist (*pp*-Abschluss auf *c* als Dominante von F moll). Nach einer Generalpause erscheint mit einem Male ein ganz neuer Gedanke, von Violoncellen und Bässen vorgetragen:



Dieser Gedanke ist im Zusammenhang des Ganzen ohne alle organische Beziehung; er tritt auf ohne Vorbereitung und verschwindet wieder, ohne irgend eine Spur seines Daseins zu hinterlassen. Ebensowenig ist seine „tondichterische" Bedeutung erfindlich. Es folgt nun die Motivgruppe III, von *as* ausgehend, über die verminderten Septimenaccorde *a — c — es — ges*, resp. *h — d — f — as* nach *b* und *c* sich fortsetzend und nach *a* sich zurückwendend, woselbst für das Motiv der Bläser Motiv C substituirt wird. Der Abschluss auf dem Septimenaccord *a — cis — e — g* leitet zur Reprise des Hauptthemas über, dessen Weiterausführung dem ersten Theile entsprechend erfolgt mit den nöthigen modulatorischen Veränderungen. Das zweite Thema wird ganz ausgelassen und gleich zum dritten Thema (*ff*) übergegangen, welches wesentlich ganz in derselben Weise wie im ersten Theile verläuft und an das sich wieder (als Coda) ein Stück Durchführung anschliesst, die in dem Auftreten des Hauptgedankens aus der Einleitung gipfelt. Das Thema erscheint *ff* in den Bässen in der grellen Beleuchtung eines verminderten Septimenaccordes unter fortwährendem Tremoliren der übrigen Streichinstrumente. (Zu dieser Stelle findet sich beiläufig ein Seitenstück in der „Lear"-Ouverture von Berlioz.) Ein

kurzabbrechender Accord, gefolgt von einem *ff*-Paukenwirbel scheint eine Katastrophe zu versinnlichen. Langsame klagende Accorde leiten zu jenem Epilog über, der uns bereits aus der Einleitung bekannt ist und der hier in der Tiefe verklingt. In heftigen Triolenfiguren stürmen die Streichinstrumente noch einmal in die Höhe, von wo sie mit Motiv E wieder in die Tiefe herabstürzen. Mit *ff*-Accorden schliesst das Ganze. —

Gegner der Programmmusik haben leichte Mühe, aus dem Rubinstein'schen Werk die ästhetische Verwerflichkeit dieser Kunstgattung überhaupt zu deduciren. Wir selbst sehen indess in „Iwan" kein mustergiltiges Beispiel derselben, sondern eine Zwitterschöpfung, welche bald nach rein musikalischen Gesetzen verfährt und dabei offenbar den poetischen Vorwurf ganz aus den Augen verliert, bald in seiner Gestaltung sich von aussermusikalischen (poetischen) Motiven bedingt zeigt, die dann aber — abgesehen davon, dass der Hörer über sie gänzlich im Unklaren bleibt — in ihrer musikalischen Verkörperung entweder nicht genügend organisch motivirt erscheinen, oder in Folge gänzlicher thematischer Beziehungslosigkeit in dem Organismus so zu sagen wie ein Pfahl im Fleische stecken.

Man nehme, da man doch einmal Liszt für alle Ausschreitungen der Programmmusik verantwortlich zu machen pflegt, eine der „symphonischen Dichtungen", die in der Regel mehr mit allgemeinen Redensarten abgethan, als mit gründlich-ernstem Eingehen geprüft werden, zur Hand und sehe, ob da Stimmungen so unvermittelt und beziehungslos nebeneinander gestellt sind, wie wir dies bei Rubinstein in der Einleitung fanden. Wo Liszt verschiedene Stimmungen aufeinanderfolgen lässt, da haben wir es mit wirklichen Gegensätzen zu thun, die einander nothwendig bedingen und deren Verknüpfung von uns als psychologisch natürlich und keines erklärenden bewussten Vorstellungsmotives bedürftig empfunden wird. Wenn z. B. Liszt auf eine dumpf brütende Stimmung einen jähen Verzweiflungsausbruch folgen lässt (wie im „Tasso" und in der „Faust"-Symphonie zu Anfang), so bildet dieser letztere die naturnothwendige und daher selbstverständliche Kehrseite der ersteren, und beide stehen überdies, musikalisch betrachtet, in thematischem Zusammenhang. Anders war dies bei Rubinstein, wo in der Aufeinanderfolge der zwei Hauptgedanken der Einleitung die innere Consequenz zu vermissen war. Ebensowenig ist ferner die Programmmusik, und die Liszt's *par excellence*, principiell haftbar zu machen für das ganz isolirte Auftreten neuer Themen, welches bei Rubinstein in der As dur-Episode zu beobachten war. Jedes von Liszt eingeführte Thema wird auch „durchgeführt" im Sinne der poetischen Vorlage und wird ein organisch nothwendiges Glied des Ganzen. Liszt vertritt eben die Programmmusik nicht nur insofern mustergiltig, als er den poetischen Vorwurf auf das Anschaulichste und Ueberzeugendste musikalisch objectivirt, sondern auch sofern er denselben wahrhaft als musikalischen Organismus wiedergebiert. Selbst wenn also Rubinstein dem Hörer den Verlauf seines Werkes programmmässig erläutert hätte, so würde doch immer noch die künstlerische Form desselben sich einer Prüfung gegenüber zu bewähren haben.

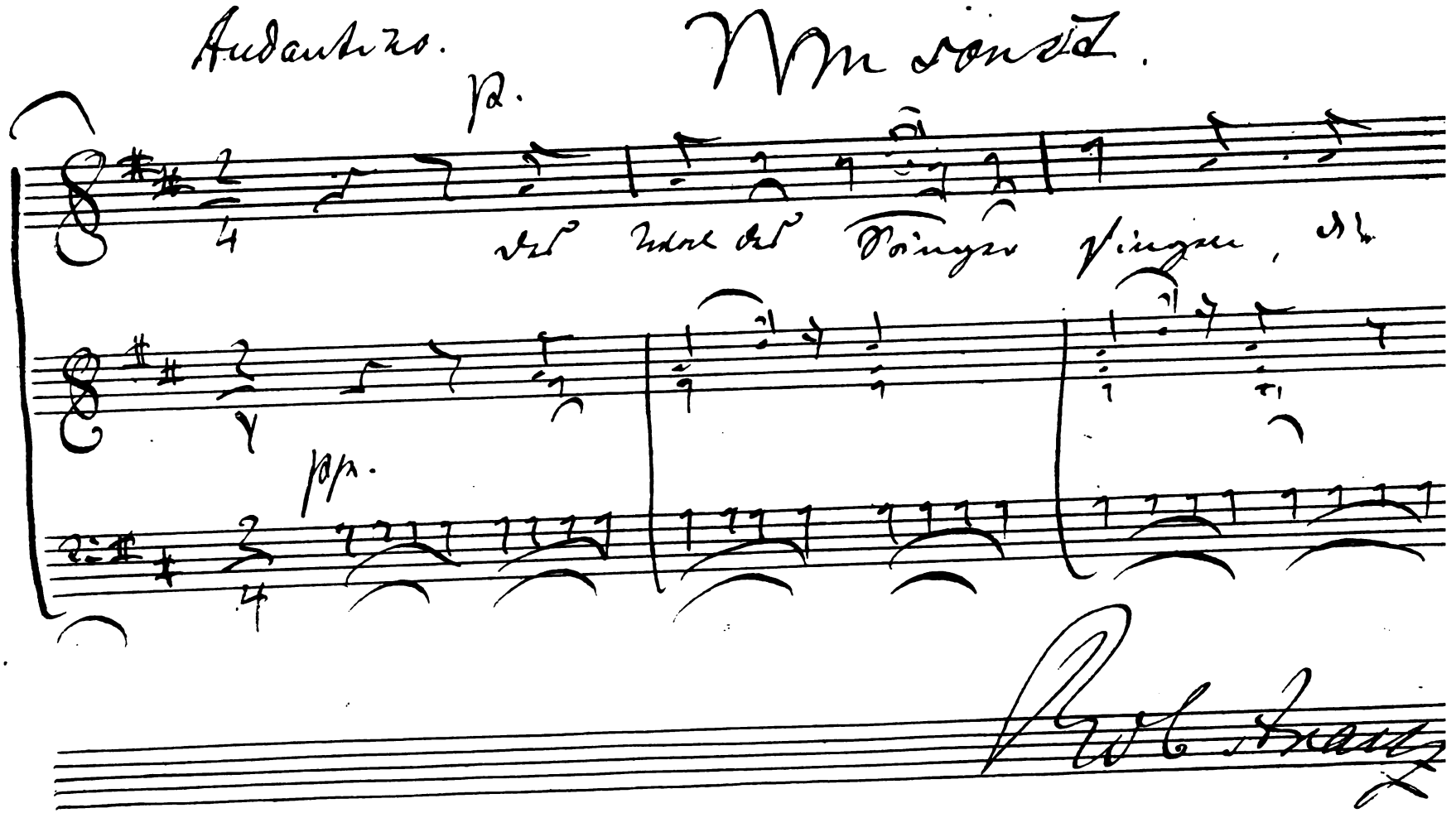
Betrachten wir nun das Rubinstein'sche Werk von Seiten seines musikalischen Gehaltes, so ist eine Flüchtigkeit der Conception nicht zu verkennen. Am werthvollsten erscheint uns, wie schon bemerkt, der Hauptgedanke der Einleitung; demnächst ist das Hauptthema des Allegro am charaktervollsten; die durch das Wesen desselben bedingte häufige Wiederholung des ersten Taktes erzeugt jedoch nothwendig bald eine rhythmische Monotonie. Ziemlich leichtwiegend und wohlfeil ist das dritte Thema des Allegro, und der As dur-Gedanke streift in seiner vermuthlich als feierlich intentionirten Objectivität so sehr an Leerheit an, dass man eine blosse harmonische Unterlage zu einer fehlenden Melodie vor sich zu haben meint. Die Durchführung zeigt Rubinstein's bekanntes bedeutendes technisches Geschick, wennschon die verschiedenen Combinationen bei der musikalischen Physiognomielosigkeit des dritten Themas und der blos rhythmischen Bedeutung des Motives D sehr leicht gemacht wurden und mehr als ein blos quantitatives gleichgiltiges Zusammenhäufen des Materials, denn als charakteristisch bedeutsame, musikalisch-dramatische Gegenüberstellung der Themen erscheinen. Man wird den Eindruck eines kalten Schematismus nicht los; man hat das Gefühl als wäre es Rubinstein vor Allem um Erfüllung (oder vielmehr „Ausfüllung) der Formen" zu thun gewesen; die Themen sind ganz geschickt kaleidoskopisch durcheinandergeschüttelt; aber dieses Experimentiren erscheint, wenn auch nicht gerade in der unmittelbaren äusseren Wirkung, so doch innerlich rein musivisch. Ueberhaupt mangelt dem Werk die eigentliche Lebenswärme; es ist kein packender, dem Hörer so zu sagen das Herz erschliessender Erguss; das Ganze erscheint mehr gemacht als empfunden. Dies mag freilich zum Theil wiederum seinen Grund in der absonderlichen Stoffwahl haben.

F. Stade.

Tagesgeschichte.

Berichte.

Leipzig. Zu einem mehr als in einer Beziehung anziehenden Concert gestaltete sich das, welches am 22. Febr. im Gewandhause zum Besten des Orchester-Pensionsfonds abgehalten wurde. Zunächst hatte man sich der Anwesenheit eines in diesen Räumen sehr beliebten und nicht seltenen Gastes, des Hrn. Franz Lachner, durch Wahl von dessen neuester (6.) Suite für Orchester versehen, zwei weitere neue grössere Werke hatten ausserdem noch Platz gefunden, und im Engagement der Solisten war man mit grossem Glück zu Werke gegangen, da die betr. Künstler sich



Ein Facsimile von Robert Franz.

mit vollstem Recht der wärmsten Sympathien im hiesigen Publicum erfreuen. Trotz dieser Programmaufstellung und trotz dem guten Zweck stand jedoch der Besuch dieses Concertes der Antheilnahme an den gewöhnlichen Abonnementconcerten weit nach; es gibt eben gerade an diesem Orte ungezählte Abonnenten, die ihre Plätze nur des guten Tones wegen, durchaus aber nicht aus wirklichem Interesse an der Musik abzusitzen sich verpflichtet fühlen und welche deshalb die Wohlthätigkeitsconcerte ausserhalb ihres Abonnements für einen ganz überflüssigen Luxus ansehen. Zumeist aus diesen Elementen dürfte ausserdem sich der Theil des Gewandhauspublicums recrutiren, in welchem im gewöhnlichen Laufe der Dinge auch die trivialste Virtuosengabe ihre enthusiastischen Verehrer und irgend welche über das gewöhnliche Anstandsniveau hinwegragende neuere Tonschöpfung die enragirteste Ablehnung findet. Wir wollen damit nicht sagen, dass das Publicum der aussergewöhnlichen Gewandhausconcerte um so competenter sei, wir meinen aber, dass der gute und bessere Theil der ständigen Hörer sich oft ein freieres, weniger conservatives Urtheil zugestehen würde, wäre es möglich, jene oberflächliche Gesellschaft ganz zu beseitigen oder aber dieselbe durch würdigere Besucher zu ersetzen. Nach unserer Ansicht wäre vor der Hand auch einzig und allein nur aus einer solchen Möglichkeit die Hoffnung auf eine in diesem Blt. schon des Oefteren gewünschte, mehr dem Zeitgeist entsprechende Stellung dieses berühmten Concertinstitutes zu schöpfen. — Hr. Lachner dirigirte also in dem Concert in Rede persönlich sein neuestes Werk, und wenn man unsere obige Auseinandersetzung mit dem Charakter der üppig getriebenen Suiten dieses Componisten zusammenhält, so wird man ohne grössere Ueberlegung auf eine sehr splendide Aufnahme auch dieses neuesten Werkes seitens des Publicums schliessen können. Diese 6. Suitenschwester besteht aus Introduction und Fuge, Andantino, Gavotte, Finale (Trauermusik und Festmarsch) und verleugnet nirgends ihre Verwandtschaft mit ihren Vorgängerinnen, sie wird deshalb von gewissen Leuten mit vollstem Behagen zu jenen monumentalen Meisterwerken der Gegenwart gezählt werden, in deren Strahlen allein man noch Ersatz für die sonstige Leere der jetzigen musikalischen Production zu finden im Falle sei. Immerhin wird die augenblicklich so warme Pflege der ehrwürdigen Suitenform eine auffällige Erscheinung der Zeit genannt und Hr. Franz Lachner nach Qualität wie Quantität als Hauptgärtner auf diesem Felde bezeichnet werden müssen. Und in diesem Sinne werden wir auch den noch ferneren ähnlichen Gebilden seiner Hand mit Interesse entgegensehen. Sollen wir noch sagen, wie der Eindruck speciell dieser 6. Suite auf uns gewesen ist, so möchten wir die Gavotte und den in einigen Theilen stark mit Offenbach coquettirenden Festmarsch als die gegensätzlichen Eindrucksmomente aufstellen. Fuge, Andantino und Trauermusik zeigten mehr ein Allerweltsgesicht; eine besondere Stimmung beim Hörer zu erzeugen, war zwar der Trauermusik Zweck, sie hinterliess uns jedoch nur den Gedanken, dass wir in Hrn. Hinke einen ganz vorzüglichen Oboespieler besitzen. — Anders geht A. Rubinstein an die Aufgabe, Don Quixote's Irrfahrten mit Humor musikalisch in Scene zu setzen. Ein aufgestelltes Programm gibt die nöthige Handhabe zum Verfolg der Humoreske. Wir müssen in diesem Falle der Einsicht Anderer vertrauen, wenn sie sagen, dass alle Einzelnheiten der erzählten Handlung aus dem musikalischen Gemälde zu erkennen gewesen seien; und wir glauben dann auch an eine durch das Werk gewordene Befriedigung. Uns sind bei dem einmaligen Hören die Beziehungen der Musik zum Programm mit Ausnahme der unverkennbaren Figur des fragwürdigen Ritters selbst meistens unerkennbar geblieben, und zwar dergestalt, dass wir einigemal die Prügelscene vor uns zu haben glaubten. Diese Composition ist übrigens von langer Zeitdauer und in rein musikalischer Hinsicht nicht eigenartig genug, um die letztere hinlänglich zu entschuldigen. Trotz alledem verdiente sie am Schluss die zischende Zurückweisung nicht; dieses Ausdrucksmittel ist im Gewandhaus eigentlich selten zu hören, und fast nur an unpassender Stelle, d. h. neueren Werken gegenüber, deren Intentionen vorläufig noch über den Fassungshorizont einzelner echter Gewandhäusler hinausliegen, und wir könnten aus den letzten Winterhalbjahren noch manche andere von dieser Auszeichnung betroffene Novität namhaft machen. — Als drittes Hauptvorkommniss des Abends ist das Clavierconcert in Amoll von Ed. Grieg zu registriren. Dasselbe hat mit Ausnahme des im Werthe sehr abfallenden 2. Satzes unser Interesse bis zum Ende lebhaft angeregt. Es spricht aus dieser Composition ein entschiedenes Compositionstalent von seltenerer Individualität und anmuthendster Lebensfrische, welchem allerdings wohl noch die letzte Abklärung fehlt. Die Clavierspieler von Fach dürfen nicht nur des musikalischen Gewichtes wegen, sondern ganz speciell auch in der Hoffnung auf eigenthümliches Passagenwerk mit besonderer Erwartung der eigenen Bekanntschaft mit diesem Grieg'schen Concert entgegensehen. Frl. Erika Lie, welche es hier zum ersten Male vortrug, wird vollständig unserer Meinung sein; es gebührt ihr Anerkennung, dass sie diese gute Meinung durch öffentlichen Vortrag auch Anderen beizubringen den Muth hatte. Wir sehen der Spielerin schon deswegen die einigen Stellen des Vortrags noch fehlende Kraft und Unfehlbarkeit, die ihren Grund in augenblicklicher Indisposition finden mochten, gern nach. Im Ganzen aber hat Frl. Lie mit dieser Leistung sowohl, als mit den gespielten kleineren Stücken von Chopin das gute Ansehen, das sie als Pianistin bei uns geniesst, nur noch mehr befestigt, ihr gereiftes, von einer willigen, feinen Technik unterstütztes Auffassungsvermögen trat auch diesmal wieder evident zu Tage. — Ueber den zweiten Solist des Concertes, Hrn. Gura, erübrigt uns bei den in diesen Blättern schon so oft gerühmten, ihn zum Meister seiner Kunst stempelnden Vorzügen nur noch die Angabe, dass seine Wahl auf eine Arie aus Spohr's „Faust", C. Löwe's Ballade „Herr Oluf" und „Stille Sicherheit" von Franz gefallen war, und er sich durch stürmische Acclamation noch zu einer Zugabe bequemen liess. — Das Orchester zeigte sich, um diesen wichtigen Factor nicht zu vergessen, überall auf der Höhe seines Rufes. — —.

Dresden. Eine mehr reichliche als reiche Musikernte gab es in dieser Woche. „Orpheus in der Unterwelt" von Offenbach ward nach einer ziemlich dürftigen einmaligen Fastnachtsaufführung wieder begraben. Da der Intendanz die Kräfte zur Besetzung fehlten, hätte ihr auch die Lust zum Experimentiren fehlen sollen. — Am 20. d. Mts. brachte das 5. Symphonieconcert Wagner's „Faust"-Ouverture in sehr stimmungsvoller Ausführung und im Gegensatz zu der Aufnahme Anfang der 60er Jahre unter regem Beifall. Haydn's Symphonie in Es (No. 1) und Schumann's in B (No. 1) folgten; alsdann Scherzo von Goldmark, hier neu. Das Gefallen am Werke war sehr erheblich, und mit Recht, schon der vorzüglich charakteristischen Rhythmik wegen. Ein Scherzo, das nicht den Weber-Mendelssohn'schen Elfenspuk recapitulirt, ist an sich heutzutage selten. Der prickelnde $^6/_8$-Takt allegrissimo und Flöten und Geigen in höchster Lage — das sind etwa die Ingredienzen zu einem Scherzo seit 1845. Goldmark fasst die Sache dagegen Beethoven'scher an — man kann fast sagen: Shakespearisch: Es ist ächter, kernhafter Humor, gedankentiefe Combination und ein so glücklicher melodischer Zug in dem Stück, dass das Ungewohnte sich ereignet: man trägt dieses Scherzo mit sich nach Hause, erinnert sich deutlichst der Einzelnheiten und wünscht es demnächst wieder zu hören. Da wäre nun endlich ein Symphoniker von Gottes Gnaden gefunden, und man möchte ihn sofort bitten, zum Scherzo noch die ferneren drei Sätze zu schreiben. Aber da sitzt der Schalk. Goldmark hat, oder besser hatte diese Sätze schon geschrieben — und nur strenge Selbstkritik bewog ihn, lediglich diesen Satz zu publiciren, die anderen Theile aber zurückzubehalten. Auch dieser Zug gefällt uns am Autor und berechtigt zu soliden Erwartungen. — Am 21. gab W. Osgood von Boston, ein wohlbegabter Tenorist mit Baritontimbre, ein Concert. Noblesse des Programms (z. B. 3 Lieder von R. Franz), Adel des Ausdruckes und schöne Stimme entschädigen für die etwas gequetschte Tongebung, die noch an Yankee-Accent erinnert. Das interessanteste Vorkommniss des Abends war die Mitwirkung des Hrn. Heckmann von Leipzig, der sofort durch Tongrösse, charakteristischen Ausdruck und grosse Temperamentfülle sich die Sympathien erwarb. Grieg's Sonate in F, ein hier mit Vergnügen wiederholt gehörtes Werk, und eine Sonate in A von Händel spielte

Hr. Heckmann mit Frl. Hertwig. Letztere gab ausserdem von Silas Gavotte, von Raff Walzer und mit grösstem Eindruck ein Phantasiestück von Volkmann. Anschlag und musikalisches Wesen, sowie Programmwahl zeichneten auch diese Spielerin aus. — Im Concert der Dreyssig'schen Singakademie (unter der Mitwirkung der Frau Krebs-Michalesi und des Hrn. A. v. Böhme) am selben Abend erschien Gade's „Erlkönigs Tochter". Uns vermag dieses Musikstück nicht zu erwärmen. Frau Bellingrath-Wagner sang unter stürmischem Beifall Lieder aus „Susanna" von Händel. M. Bruch's „Schön Ellen" errang nur mässigen Erfolg, trotz trefflicher, klarer Mache und geschickter Steigerung. Wenig neu berührt diese Musikdichtung. Ungetheilt dagegen, um nicht zu sagen ergreifend, gefiel Brahms' wundersames „Schicksalslied" für Chor und Orchester. Die Wirkung der Stimmführungen, eine Art rührender Wohlklang über dem Ganzen stempeln dieses Werk zu einem äusserst effectvollen und poetisch anregenden. Die Orchesterbegleitung war ein wenig übers Knie gebrochen und nicht sicher; doch störte sie nicht. Der Gegensatz des sturmbewegten Menschenlebens zu dem Götterfrieden im Eden ist für Brahms trefflicher Stoff zu sehr feinfühligen harmonischen Führungen geworden, und auch der Text (Hölderlin) gefällt. — Während „Lazarus" von C. Löwe in der Hof- und ein geistliches Concert in der („angeblich") geheizten Frauenkirche von C. A. Fischer geplant sind und der Hochberg'sche Quartettverein am 26. d. Mts. spielt, schloss obige reichbewegte Woche mit einem Concert des Capellmitgliedes Hrn. Müller, der als Geiger mit königl. Stipendium bei Joachim studirte und nun mit der kgl. Capelle ein öffentliches Testimonium seines Fleisses ablegte. So betrachtet sind die Fortschritte wacker und, eine individuelle Schärfe des Spielers eingerechnet, sein Spiel anerkennenswerth. Dass es je über dieses Prädicat hinauskommen werde, ist zu bezweifeln, mag indess der Zukunft überlassen sein. Bruch's sehr schönes Violinconcert und dasjenige von Mendelssohn kamen vor. Frl. Nanitz, Altistin des Hoftheaters, sang vorzüglich Beethoven's „In questa tomba". — Die 5. Quartettsoirée Lauterbach wird nach Grützmacher's Genesung am 27. gegeben. Frau Sara Heinze spielt darin Schumann's Trio in G. Der Tonkünstlerverein bringt am Sonntag Sonate Op. 18 (Clavier und Violine) von Rubinstein und (Streich-)Concerto von Händel. — Die „Meistersinger" machten am 22. und 24. zwei volle Häuser und werden nun, mehrfacher Urlaube wegen, vorab ruhen müssen; Frl. Zimmermann hat sich am 22. bei erster Darstellung der Eva das Prädicat der „allerschönsten" Pognerin erholt.

L. H.

Düsseldorf, 20. Febr. Würdig reihte sich an seine Vorgänger das 6. Concert des Allgemeinen Musikvereins am 25. vor. Mts. an. Dasselbe erhielt einen besonderen Reiz durch die Mitwirkung des im Anfang seiner Künstlercarriere einige Zeit als Concertmeister an unserem städtischen Orchester beschäftigt gewesenen, jetzigen Professors Leopold Auer aus Petersburg, welcher für seine Meisterschaft durch den Vortrag des Violinconcertes von Beethoven und des Adagio aus dem Dmoll-Concert von Spohr den vollgiltigsten Beweis lieferte Eine gewisse nonchalante Art, die ein hiesiger Localreferent beim Auftreten des Künstlers in dessen Attituden zu bemerken glaubte, soll auch mehrfach im Publicum aufgefallen sein. Da dies jedoch mit der Kunst nichts zu thun hat, so freuen wir uns, den jungen Virtuosen auf dem diesjährigen Niederrheinischen Musikfeste, für welches er gewonnen sein soll, aufs Neue zu hören. Die Schumann'sche Musik zu Byron's „Manfred" mit verbindendem Text von Rich. Pohl, den zweiten Theil des Programmes bildend, hinterliess nicht den gewünschten Eindruck. Es befriedigte weder der Chor, noch der von Hrn. Weber vom hiesigen Stadttheater mit sehr undeutlicher Stimme gesprochene Text. — Der durch seine Aufführung classischer älterer Werke bekannt gewordene Bach-Verein veranstaltete am 7. d. M. ein Concert, aus dessen Programm wir das Quartett von Schumann für Piano, Violine, Viola und Violoncell, sowie zwei Chöre, „Ecce homo" von Gallus und „Crucifixus" (achtstimmig) von Lotti rühmend hervorheben müssen, ebenso eine Sonate für zwei Violinen und Piano von J. S. Bach. — Einer mässigen Betheiligung hatte sich das Cölner Streichquartett der HH. G. Japha, O. von Königslöw, F. Derckum und J. Rensburg, dessen 3. Soirée kürzlich stattfand, zu erfreuen. — Für das angekündigte Gastspiel der Frau Desirée Artôt und des Hrn. Padilla (Barbier), welches wegen angeblicher Krankheit der Ersteren ausfiel, wurden wir einigermaassen durch das Auftreten der k. Hofopernsängerinnen Frl. Paumgartner von München (im „Fidelio" und „Freischütz") und Frl. H. Müller (in „Regimentstochter" und „Hugenotten") entschädigt. Erstere Dame besonders erntete grossen Beifall, und verdanken wir ihr einen der edelsten Kunstgenüsse der diesjährigen Opernsaison; Letztere soll in Cöln mehr Beifall als hier gefunden haben. Heute Abend singt Frau Marie Monbelli, welche nebst Hrn. Sivori für ca. acht Vorstellungen in Elberfeld, Düsseldorf, Cöln, Aachen, Bonn und Coblenz von Hrn. Theaterdirector Kullak engagirt ist, die Rosine im „Barbier". Die Einlagen der Sängerin, sowie die Zwischenactsmusik des Hrn. C. Sivori werden die Vorstellung zu einer äusserst interessanten für unsere Ullman-Enthusiasten machen. Etwas Ullman-Talent kann man unserem Theaterdirector, der die kurze Zeit, während welcher die beiden Künstler ihrem Impresario contractlich noch verpflichtet sind, in erfolgreicher Weise, sogar durch Miethen der Theater in Aachen und Coblenz für die eine Vorstellung, auszubeuten versteht, nicht absprechen.

G. G.

London. Nach so langem Stillschweigen meinerseits muss ich es mit Geduld ertragen, wenn Sie und vielleicht auch Ihre Leser Ihren Londoner Correspondenten unverzeihlicher Nachlässigkeit und Trägheit anklagen. Bei denjenigen jedoch, welche mit unseren Musikverhältnissen näher vertraut sind, wird sich dieser Vorwurf nicht unwesentlich modificiren. Ich getraue mir zu behaupten, dass, was Fülle interessanten Stoffes angeht, der Berichterstatter aus einer deutschen Mittelstadt besser gestellt ist, als wir hier auf dem „Markt der Welt", wo der Artikel Musik, was die Consumtion der Masse angeht, völlig, dagegen mit Rücksicht auf Neuheit der Waare, durchaus nicht in verhältnissmässiger Nachfrage steht. Ich habe Ihnen bei früherer Gelegenheit eine Skizze der vorzüglichsten Londoner Musikpflegestätten von Old- und New-Philharmonic Society, Monday Popular- und Crystal Palace Saturday Concerts gegeben. Mit Ausnahme der letzteren verfolgen diese Institute jährlich ihren allgewohnten Gang mit einer Regelmässigkeit, die dem unabänderlichen Kreislauf der Jahreszeiten analog zu sein scheint, und ein eingehender Bericht mit genauer Angabe der Opuszahl der gespielten Mozart'schen oder Mendelssohn'schen Quartette oder einer kritischen Bemerkung über die Art, wie Sims Reeves die „Adelaide" oder Stockhausen den „Wanderer" gesungen, dürfte kaum dem Interesse Ihres Leserkreises entsprechen. Die Veranlassung meines heutigen Briefes ist die Vorführung des Liszt'schen Es dur-Concertes für Pianoforte, welches von Hrn. Dannreuther im letzten Concert des Crystal Palace zu Gehör gebracht wurde. Das Werk war schon einmal in London von Hrn. Bache in seinem vorjährigen Concert gespielt worden und hatte sich die Gunst des Auditoriums im hohen Maasse erworben. Der Erfolg diesmal war noch durchschlagender, als damals und von um so grösserer Bedeutung, weil es sich nicht um den verhältnissmässig kleineren Cirkel einer zukunftgeneigten Minderheit, sondern um das grosse Londoner Publicum selbst handelte. Hrn. Dannreuther's Wahl für den Vortrag des Concertes war eine in jeder Beziehung glückliche zu nennen. Er ist als der bedeutendste Vertreter der modernen Musikrichtung in England wohlbekannt und zeigte sich bei dieser Gelegenheit seines Rufes würdig. Sein Spiel besonders in der Slargandostelle des ersten Satzes mit dem Doppelschlag, so wie im Adagio war von meisterhafter Feinheit und Weiche. Was völliges Eingehen in die poetische Intention des Componisten, sowie vollendete Nuancirung des Anschlages angeht, glauben wir, braucht dieser Künstler den Vergleich mit keinem lebenden Pianisten zu scheuen. Technische Bravour und physische Kraft in den brillanteren Stellen stehen nicht ganz auf gleicher Höhe, obwohl in diesem Falle die ungeheuren Schwierigkeiten des Liszt'schen Claviersatzes in vorzüglicher Weise bewältigt waren. Ueber das Concert selbst habe ich mich bei früherer Gelegenheit in Ihrem Blatte ausgesprochen. Hier will ich nur erwähnen, dass der erneute Eindruck meine frühere Ansicht bestätigte, wonach der Werth des Werkes mehr in der geistreichen Durchführung der poetischen Grundidee, als in der Originalität

der Erfindung zu beruhen scheint. Das Adagiosolo mit arpeggirendem Bass erinnerte mehr denn je an Field und Chopin. Nichtsdestoweniger ist es fern von mir, die grossen Einzelschönheiten und feinen Effecte der Composition zu unterschätzen, wie das meine Londoner Presscollegen conservativer Färbung gethan haben, welche in rührender Uebereinstimmung den leider nicht zu leugnenden glänzenden Erfolg ausschliesslich auf das Conto der ausgezeichneten Ausführung setzen. Der vocalistische Theil des Concertes war durch das Ehepaar Bentham vertreten. Madame Bentham, welche Ihnen in Leipzig unter ihrem Mädchennamen Fernandy als Pianistin gewiss noch erinnerlich ist, hat sich seit einiger Zeit ausschliesslich dem Gesange gewidmet, ein Entschluss, der durch ihre jugendliche schöne Erscheinung auf der Bühne, sowie durch ungewöhnlich reichhaltige Stimmmittel durchaus gerechtfertigt erscheinen muss. Sie sang mit vielem Schwung die Pagenarie aus „Figaro" und im Verein mit Hrn. Bentham das Duett „Ah mio bene" aus Donizetti's „Favoritin". Hr. Bentham sang ausserdem „Il mio tesoro" aus „Don Giovanni", worin sich seine ausgibige Tenorstimme und vortreffliche Schule zu grossem Vortheile zeigten. Die Ouverture zu „Leonore" No. 3, welche unter Hrn. Manns' schwungvoller Leitung immer von besonderer Wirkung ist, beschloss das Concert.

F. H.

Oldenburg. Am 2. Febr. fand das 4. von A. Dietrich geleitete Hofcapellconcert unter lebhafter Betheiligung des Publicums statt. Die Opernsängerin Frl. Keller aus Bremen trat zum ersten Male in unseren Concerten auf. Die Vorzüge dieser Sängerin beschränken sich auf eine kräftige, sympathisch wirkende Stimme und auf lebendigen, feurigen Vortrag; dagegen fehlt ihrer Stimme vollendete Schulung, ihrer Aussprache Deutlichkeit und edler Ausdruck, ihrer Declamation tiefgehendes Verständniss. Während diese Schwächen besonders in dem Vortrage der Händel'schen und Gluck'schen Arien aus „Israel in Egypten" und „Orpheus" hervortraten, fand die Sängerin Gelegenheit, ihre Vorzüge in dem Vortrage der Beethoven'schen, Reinthaler'schen und Schumann'schen Lieder zur Geltung zu bringen und damit das Publicum zu gewinnen. Das Orchester führte uns die Ouverturen „Nachklänge an Ossian" von Gade und zum „Märchen von der schönen Melusine" von Mendelssohn, das Andante aus der „Tragischen Symphonie" von Fr. Schubert (zum ersten Male) und die Bdur-Symphonie von Beethoven vor. Alle diese Werke, mit Ausnahme des Schubert'schen Andante, wirkten begeisternd auf die Zuhörer, wurden aber auch zur meisterhaften Darstellung gebracht. — Die 2. Abendunterhaltung für Kammermusik brachte am 7. Febr. folgende Werke: Quartett in Fdur, Op. 41, No. 2, von R. Schumann, Sonate in Asdur, Op. 110, für Pianoforte von Beethoven, gespielt von Hrn. Hofcapellmeister Dietrich, Quartett in Esdur von Mendelssohn und Trio in Esdur für Pianoforte, Clarinette und Bratsche von Mozart, gespielt von den HH. Dietrich, Müller und Schmidt. Im Ensemblespiel haben die Quartettisten HH. Engel, Röhrs, Schmidt und Ebert unleugbare Fortschritte gemacht, was auch von Seiten des Publicums durch zahlreicheren Besuch der Soiréen anerkannt wird. Die grandiose Sonate von Beethoven wurde in klarer Auffassung und technisch vollendet vorgetragen, der Vortrag des Mozart'schen Trios dagegen erschien uns zwar klar und sauber, doch weniger geistig belebt. — Der Instrumentalverein feierte am 29. Jan. seinen zweiten Gesellschaftsabend, wobei zum Vortrag gelangte: Ouverture zu „Saul" von J. Haydn, Sonate (Esdur) für Pianoforte und Violine von Mozart, Militairsymphonie von J. Haydn, ausserdem Soli für Clarinette, Horn und Flöte. Dieser unter Sattler's Leitung stehende Verein von Dilettanten wird in dankenswerther Weise unterstützt von tüchtigen Orchestermusikern, wodurch gelungene Aufführungen ermöglicht werden.

S.

Concertumschau.

Basel. 5. Soirée für Kammermusik: Streichquartette von Schubert (Amoll) und Beethoven (Op. 18, No. 5), Sonate in Ddur für Cembalo und Viola di Gamba von S. Bach.

Berlin. 2. Abonnementconcert (2. Cyklus) der Berl Symphoniecapelle: Schwedische Symphonie von R. Wue: Ouverture zu „Benvenuto Cellini" von H. Berlioz, Chöre dem Sophokles'schen „König Oedipus" von Bellerm (dem Vater oder dem berühmten Sohn?), Claviervorträge des A. Essipoff. — 2. Deutscher Musikabend des Hrn. Dr. C. Fu Kaiserhymnus von Wagner-Weitzmann, Chorallied „Der Frie von Eckert und „Frühlingsglaube" von E. Naumann, getragen vom Cornettquartett der HH. Koslek, Ed. Philipp, S und Deichen, Claviervorträge des Hrn. Dr. Fuchs (Sonate 101 von Beethoven, Melancholische Polonaise von Schub Tausig, Mazurka [No. 3 aus Op. 26] von G. Brahmüll „Volkslied" von Mendelssohn, „Spinnlied" von Wagner-Liszt, Halbschlaf" und Grosse Polonaise aus Bülow's „Carneval Mailand"), Gesangsoli von Schubert, Schumann, Wagner („Sel holdes Kind") und M. Weyermann („Der Bettler und sein Hun — Am 22. Febr. Geistliches Concert des k. Domchores: „Hist des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Christi", Chöre a capella und Recitative aus den 4 Passionen H. Schütz, herausgegeben von C. Riedel. Solisten: HH. Siebert, Prehn, Schmock und Geyer. Orgel: Hr. Haupt.

Bonn. Soirée des Hrn. G. Enzian am 17. Febr.: Clav quartett in Cmoll von W. Neuland etc.

Carlsruhe. 4. Abonnementconcert: „Abenceragen"-Ouver von Cherubini, Pastoralsymphonie von Beethoven, „Erlkö von Schubert-Liszt (Frl. Schneider), Mendelssohn's Violincon (Hr. Deecke).

Cöln. 8. Gürzenichconcert: Dmoll-Symphonie von Sp „Medea"-Ouverture von Bargiel, „Loreley" für Soli, Chor Orchester von Hiller, Gesangsoli: Frl. Weckerlin, Hr. Wolff, Claviervorträge des Frl. Lie.

Düsseldorf. 7. Concert des Allgemeinen Musikvereins: Sinfonia eroica von Beethoven, „Lodoiska"-Ouverture von Cherub „Opferlied" von Beethoven, „Frühlingsbotschaft" von G Pianofortevorträge des Hrn. Th. Ratzenberger (u. A. Esd Concert von Liszt).

Elberfeld. 5. Abonnementconcert im Casino unter solistis Mitwirkung von Frl. Klauwell aus Leipzig, Frl. Schulz und H R. Otto aus Berlin: „Christus am Oelberg" von Beethoven, F ouverture über „Ein feste Burg" von Nicolai, „Lobgesang" Mendelssohn.

Halle a. S. 4. Concert der Vereinigten Berggesellsch Symphonie in Ddur von Mozart, „Medea"Ouverture von Che bini, Gesangvorträge der Frau Soltans aus Cassel, Violinvortr des Hrn. Kömpel aus Weimar.

Heidelberg. 3. Abonnementconcert: Bdur-Symphonie Schumann, Ouverture No. 3 zu „Leonore" von Beethoven, sangvorträge des Hrn. Bassermann, Claviervorträge des H Hoymann.

Jena. 6. Akademisches Concert: Quintett für Blasinst mente von Reicha, „Schilflieder", Phantasiestücke für Pianofo Oboe und Viola von A. Klughardt, Quintett Op. 16 von Be hoven, Gesang- und Flötensoli. Mitwirkende: Frl. Dotter, H Winkler, Uschmann, Saul, Wiesler, Immisch und Klughardt Weimar, Hr. Naumann.

Innsbruck. 2. Concert des Musikvereins: Adur-Sympho von Beethoven, Jubelouverture von Weber, Clarinettenconcert Arie aus „Figaro" von Mozart.

Leipzig. 9. Euterpeconcert: Dmoll-Symphonie von Sch mann, Entr'acts aus „Rosamunde" von Schubert, „Eine Fa Ouverture" von Wagner, Claviervorträge des Frl. Essipoff. 25. Kammermusik des Zweigvereins des Allgemeinen deutsch Musikvereins unter Mitwirkung des Frl. Cl. Schmidt und gräfl. Hochberg'schen Quartetts der HH. E. Schiever und nossen: Streichquartette in Amoll von F. Kiel und in Cism Op. 131, von Beethoven, Gesangsoli. — Am 1. März Aufführ des „Messias" von Händel durch den Riedel'schen Verein. listen: Frau S. Diez aus München, Frau Krebs-Michalesi Dresden, HH. Bletzacher aus Hannover und Rebling.

Magdeburg. Triosoirée von Frl. M. Hertwig, Hrn. Rob. He mann und Hrn. Stalknecht am 26. Febr.: Trios von Haydn (Cd

und Beethoven (Op. 97), Präludium und Gavotte von Bach, Gavotte von Gluck-Brahms.

Mannheim. Am 17. Febr. Concert von Heinrich Stiehl mit energischer Berücksichtigung der eigenen Werke des Concertgebers (u. A. das Lied „Am Giessbach"). — 2. Kammermusik von Naret-Koning und Genossen: Streichquartette von A. Rubinstein (Op. 17, No. 2) und Schubert (A moll), Es dur-Claviertrio von Beethoven (Pianoforte: Hr. Hänlein).

Moskau. 4. Concert der Russischen Musikgesellschaft: Symphonische Dichtungen (Episoden aus „Faust" von Lenau) von F. Liszt, Ouverture zu „König Stephan" von Beethoven, Kaiser-Marsch von R. Wagner, Claviervorträge des Hrn. Nic. Rubinstein.

Münsterberg. Seminarconcert am 28. Jan.: „Heinrich der Finkler" von F. Wüllner, Psalm 23 für Orgel und Geigenchor von Seringe etc.

Oldenburg. 5. Abonnementconcert: Orchesterserenade Op. 11 von J. Brahms, Ouverturen von Beethoven (Op. 124) und zu „Genovefa" von Schumann, Claviervorträge des Hrn. I. Seiss aus Cöln (u. A. Präludium, Canzonetta und Capriccio von I. Seiss), Hornnotturno von C. Reinecke (Hr. Westerhausen).

St. Petersburg. Concert zum Besten der Schulen der Patriotischen Gesellschaft: „Egmont"-Ouverture von Beethoven, „Lohengrin"-Vorspiel von Wagner, Epilog aus der Oper „Das Leben für den Czaaren" für Chor und Orchester von Glinka, Gesangvorträge der Frau Patti, sowie der HH. Melnikoff und Paletscheck (u. A. Scene und „Schusterlied" aus den „Meistersingern"), Violin- und Violoncellvorträge der HH. Joachim und Davidoff.

Plauen. 2. Abonnementconcert des Concertvereins: Dmoll-Symphonie von A. Dietrich, Gesangvorträge des Frl. Borée aus Leipzig etc.

Stuttgart. 2. Soirée für Kammermusik von W. Speidel und Genossen: Clavier-Violinsonate in Gdur, Op. 13, von A. Rubinstein, Es dur-Claviertrio von Beethoven, Gesang- (Frl. Therese Dattenhofer), Violin- (u. A. „Le tambourin" von Leclair-David [!]) und Violoncellvorträge.

Zittau. 2. Abonnementconcert des Concertvereins: Cdur-Symphonie (mit der Schlussfuge) von Mozart, „Coriolan"-Ouverture von Beethoven, Chorgesänge von Reinecke und Liszt („Schnitterchor" aus dem „Entfesselten Prometheus"), Claviervorträge des Hrn. Ad. Blassmann aus Dresden (u. A. Es dur-Concert von Beethoven, „Carneval" von Schumann).

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Der Tenorist Hr. Diener aus Mainz ist vom 1. Mai 1873 ab für die hiesige Hofoper engagirt worden; auch der erste Tenorist des Stadttheaters zu Frankfurt a. M., Hr. Coloman-Schmidt, hat von der Hofopernintendanz eine Einladung zu einem Gastspiel auf Engagement erhalten. — **Chemnitz.** Frl. Natalie Hänisch von der Dresdener Hofoper gab am 22. Febr. („Regimentstochter") im hiesigen Stadttheater ein einmaliges Gastspiel. — **Cöln.** Auf allseitiges Verlangen trat Frau Monbelli am 25. Febr. nochmals als Rosine im „Barbier von Sevilla" hier auf. Während des Zwischenacts concertirte auch diesmal wieder der Geiger Hr. Sivori. Die Tenoristen HH. Robinson vom Hoftheater zu Carlsruhe und Szalei von der Linzer Bühne sind für das neuzueröffnende hiesige Stadttheater engagirt worden. — **Dresden.** Für die hiesige Hofoper wurde die Coloratursängerin Frl. Anna Waniczek aus Wien gewonnen. — **Elberfeld.** Die bereits früher erwähnten Debuts der Frau Monbelli und des Hrn. Sivori fanden nunmehr am 19. Febr. im Stadttheater statt. — **Frankfurt a. M.** Am 18. Febr. eröffnete Frl. Ruczika aus Cöln hier als Leonore im „Troubadour" ein Gastspiel und setzte dasselbe am 21. und 24. d. M. als Rosine („Barbier von Sevilla") und Susanne („Figaro's Hochzeit") fort. — **Leipzig.** Das Gastspiel des Baritonisten (?) Hrn. Ernst aus Pest hat zu einem Engagement des Sängers an die hiesige Bühne geführt. An Stelle der zur Zeit beurlaubten Frau Dr. Peschka-Leutner begann am 23. Febr. die Coloratursängerin des Stuttgarter Hoftheaters, Frl. Marie Schröder, als Lucia von Lammermoor ein Gastspiel, welches in seinem ferneren Verlaufe noch die Gilda („Rigoletto", am 25. d. M.) und die Amine („Nachtwandlerin") am 28. d. M.) bot. Demnächst werden dem Vernehmen nach die Tenoristen HH. Ander aus Wien (Olmütz?) und Tellé aus Pest, sowie die Damen Wiedmann aus Wien, Haffner aus Pressburg (Altistinnen) und Harmsen aus Graz hier auf Engagement gastiren. Im Monat Juni wird im Stadttheater Frau M. Mallinger ein- bis zwei Mal auftreten, hoffentlich zunächst als Eva in den „Meistersingern". — **Mannheim.** Am 5. März wird hier Frau Monbelli die Rosine im „Barbier von Sevilla" geben; zwischen den beiden Acten der Oper wird Signor Sivori concertiren. — **München.** Der Tenorist Hr. Schlosser scheidet mit dem 25. Juni aus dem hiesigen Opernverbande. — **Riga.** Der seither in Dresden engagirte Tenorist Hr. Bähr hat einen Ruf an das hiesige Stadttheater erhalten und wird demselben Folge leisten. — **Wien.** Der Geiger Hr. Rémenyi gab dieser Tage hier ein Concert.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 24. Febr.: 1. und 2. Theil der Passionsmusik von Heinrich Schütz. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 11. Febr.: „Komm, heilger Geist, erfülle unsre Herzen" von Bortniansky; „Treuer Heiland! durch deines theuern Blutes Opfertod" von H. Giehne. Am 18. Febr: „Jesus Christus war für uns gehorsam bis zur Todesqual" von Anerio; „Liebe, die für mich gestorben" („Ave verum") von Mozart. — **Dresden.** Annenkirche am 25. Febr.: „Der Erlöser", Cantate von A. Bergt. — **Magdeburg.** Domkirche am 25. Febr. „Adoramus te" von Pitoni; „Schauet doch und sehet" von O. Strauss. — **Weimar.** Stadtkirche am 25. Febr.: Psalm 34, Motette von Rettig. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 25. Febr.: Messe in B nebst Einlagen von G. Preyer. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 25. Febr.: Messe von L. Rotter mit Einlagen von Krall und Wenusch. Dominicanerkirche am 25. Febr.: Messe von Friedrich Leschen mit Einlagen von demselben und C. Wolf. Pfarrkirche von Altlerchenfeld am 25. Febr.: Messe in G für Solo, Frauenchor und Orgel von A Nedved mit Einlagen von Krall und Mozart.

Opernübersicht.

(Vom 17. bis 24. Februar.)

Leipzig. Stadtth.: 18. Erbe von Morley (v. Holstein); 20. Don Juan; 21. Doctor und Apotheker (Dittersdorf); 23. Lucia von Lammermoor. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 17. Afrikanerin; 18. Jüdin; 20. Don Juan; 22. Margarethe; 23. Freischütz. Walhalla-Volksth.: 17. Freischütz; 18. Postillon von Lonjumeau; 21. u. 23. Stumme von Portici; 24. Don Juan. Victoriath.: 18., 19., 21., 22., 23. u. 24 Morilla (Hopp). Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 18. u. 21. Der Marquis von Cartonnage (L. Robert); 19. Schöne Helena; 20. Zehn Mädchen und kein Mann; 22. Pariser Leben; 23. Rajah von Mysore (Lecocq); 24. Grossherzogin von Gerolstein. — **Bremen.** Stadtth.: 18. Templer und Jüdin; 21. Romeo und Julie (Bellini). — **Breslau.** Lobe-Th.: 22. Verlobung bei der Laterne. — **Chemnitz.** Stadtth.: 17. Martha; 20. u. 24. Tannhäuser; 22. Regimentstochter. — **Cöln.** Thalia-Th.: 18. Wilhelm Tell; 24. Weisse Dame. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 19. Figaro's Hochzeit; 22. u. 24. Meistersinger. — **Elberfeld.** Stadtth.: 19. Barbier von Sevilla; 21. Undine. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 18. Troubadour; 21. Barbier von Sevilla; 24. Figaro's Hochzeit. — **Hamburg.** Stadtth.: 17. Don Juan; 18. Lohengrin; 19. Lustige Weiber von Windsor; 20. u. 23. Freischütz; 21. Liebestrank; 24. Vetter aus Bremen (A. Mohr), Gespenst in der Spinnstube (A. Müller). — **Hannover.** Königl. Hofth.: 18. u. 21. Die beiden Schützen; 19. Fliegender Holländer; 24. Hans Heiling. — **Magdeburg.** Stadtth.: 20. Fra Diavolo; 24. Jüdin. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 18. Tannhäuser; 21. Johann von Paris. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 19. Lohengrin; 22. Stumme von Portici. Königl. Residenzth.: 18. Postillon von Lonjumeau; 23. Jea-

nette's Hochzeit (Victor Massé). — **Nürnberg.** Stadtth.: 18. Zauberflöte; 20. Lustige Weiber von Windsor; 23. Wildschütz; 24. Flotte Bursche, Verlobung bei der Laterne. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 18. Die Ente mit den drei Schnäbeln (Jonas); 23. Margarethe. Kralovské zemské ceské divadlo: 17. Lazebnik Sevillsky (Rossini); 24. Faust a Markéta. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 18. Jüdin; 22. Postillon von Lonjumeau. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 18. Hugenotten; 21. Stumme von Portici. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 17. Schwarzer Domino; 18. Fliegender Holländer; 19. Entführung aus dem Serail; 21. Lohengrin; 22. Fidelio; 23. Afrikanerin; 24. Romeo und Julie (Gounod). Carl-Th.: 17., 18., 22. u. 23. Schneeball; 20. Prinzessin von Trebisonde; 21. Insel Tulipan. Theater an der Wien: 20. Dr. Faust jun. (Hervé); 21., 22., 23. u. 24. Fantasio Offenbach). Strampfer-Th.: 18. Dorfbarbier (Schenk); 19., 20., 21., 22., 23. u. 24. Schmuggler, Rose von St. Flour (beide von Offenbach). — **Würzburg.** Nachträglich: 1. Fra Diavolo; 2. Wilhelm Tell; 4. Zauberflöte; 5. Afrikanerin; 7. Lustige Weiber von Windsor; 15. Nachtwandlerin; 17. Trobadour.

Aufgeführte Novitäten.

Asantschewsky (M. v.), Psalm 12 für Tenorsolo, Chor und Orchester. (St. Petersburg, Concert der Russischen Musikgesellschaft.)

Bargiel (W.), „Medea"-Ouverture. (Cöln, 8. Gürzenicheoncert.)

Berlioz (H.), Ouverture zu „Benvenuto Cellini". (Berlin, 2. Abonnementconcert [2. Cyklus] der Symphoniecapelle.)

Brahms (J.), Orchesterserenade in Ddur. (Oldenburg, 5. Abonnementconcert.)

—— Claviertrio in Hdur. (Lemberg, 10. Soirée des Galizischen Musikvereins.)

—— „Schicksalslied" für Chor und Orchester. (Dresden, Concert der Dreyssig'schen Singakademie.)

Bruch (M.), „Schön Ellen". (Dresden, Concert der Dreissig'schen Singakademie.)

Dietrich (A.), Symphonie in Dmoll. (Plauen, 2. Abonnementconcert. Bern, 5. Abonnementconcert.)

Gade (N. W.), „Comala". (Königsberg i. d. N.-M., Gesangvereinsconcert.)

Goldmark (C.), Scherzo für Orchester. (Dresden, 5. Symphonieconcert der königl. Capelle.)

Klughardt (A.), „Schilflieder", Phantasiestücke für Clavier, Oboe und Viola. (Jena, 6. Akademisches Concert.)

Liszt (F.), Clavierconcert in Esdur. (Düsseldorf, 7. Concert des Allgemeinen Musikvereins.)

—— Episoden aus Lenau's „Faust". (Moskau, 4. Concert der Russischen Musikgesellschaft.)

—— „Schnitterchor" aus dem „Entfesselten Prometheus". (Zittau, 2. Abonnementconcert des Concertvereins.)

—— Rakoczymarsch. (Chemnitz, Symphonieconcert im Elysium.)

Neuland (W.), Clavierquartett in Cmoll. (Bonn, Soirée des Hrn. G. Enzian.)

Raff (J.), Streichquartett in Dmoll. (Stuttgart, 3. Quartettsoirée von Singer und Genossen.)

—— Symphonie in Cdur. (Darmstadt, 5. Concert der grossherz. Hofmusik.)

Reinecke (C.), „Manfred"-Ouverture. (Magdeburg, 7. Logenhausconcert.)

Rubinstein (A.), „Ocean"-Symphonie. (Basel, 9. Abonnementconcert.)

—— Claviertrio in Cdur. (Hamburg, Concert des Hrn. Ad. Mehrkens. Meiningen, Künstlerklause.)

—— „Don Quixote", Humoreske für Orchester. (Leipzig, Orchester-Pensionsfondsconcert im Gewandhaus.)

—— Streichquartett Op. 17, No. 2. (Mannheim, 2. Kammermusik.)

—— Violinsonate in Gdur. (Stuttgart, 2. Kammermusik von W. Speidel und Genossen.)

Svendsen (J. S.), Streichoctett. (Bergen [Norwegen], 4. Kammermusikconcert.)

Svendsen (J. S.), Concert für Violine und Orchester, 2. und 3. Satz. (Zwickau, 2. Abonnementconcert des Musikvereins.)

Volkmann (R.), Serenade No. 3 für Streichorchester. (Meiningen, Künstlerklause.)

—— Symphonie in Dmoll. (Zwickau, 2. Abonnementconcert des Musikvereins.)

Wagner (R.), „Eine Faust-Ouverture". (Dresden, 5. Symphonieconcert der k. Capelle. Leipzig, 9. Euterpeconcert.)

—— Kaiser-Marsch. (Moskau, 4. Concert der Russischen Musikgesellschaft.)

Wüllner (F.), „Heinrich der Finkler". (Münsterberg, Seminarconcert.)

Wuerst (R.), Schwedische Symphonie. (Berlin, 2. Abonnementconcert [2. Cyklus] der Symphoniecapelle.)

—— Symphonie in Fdur. (Potsdam, 5. Abonnementconcert des Hrn. Voigt.)

Journalschau.

Echo No. 8. Berichte und Notizen. — Beilage: Einige Bemerkungen zu R. Schumann's „Paradies und Peri". ([Unvermuthete] Fortsetzung zu No. 6.) — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 8. Aus der Capelle Friedrich's des Grossen. Von J. Seiler. — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 9. Die deutsche Sprache und Gesang. Von Dr. H. Zopff. — Berichte und Notizen.

Urania No. 2. Gedichte. — „Harre des Herrn", Composition von G. Reissiger. — Die Riesenorgel der Alberthalle in London. — Orchester-Harmonium von Peternell. — Besprechungen. — Aufführungen. — Vermischtes. — Personalien.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Die Theilnahme an den „Nibelungen"-Aufführungen in Bayreuth findet immer regere Ausbreitung. So hat sich eben in Bayreuth selbst ein neuer Wagner-Verein gebildet, zu dessen Vorstand die HH. Mag.-Rath Chr. Ad. Schmidt, Kaufmann G. Koch jun., k. Hauptmann Raila, Rechtsconcipient Gewinner, Mag.-Rath Burger, Mag.-Rath Banquier Wilmersdörfer und k. Bezirksgerichtsassessor Mattenheimer zählen und welcher schon auf Grund der ersten Mitgliederbeitrittszeichnungen mehrere Patronatsscheine anmelden konnte. — Wie die „Allg. K.-Z." mittheilt, erreichen die beim Wiener Wagner-Verein gezeichneten Beträge bereits die Summe von ziemlich 20,000 Gulden.

* Hr. Ed. Bernsdorf in Leipzig begnügt sich nicht, nur über Concerte, denen er selbst beiwohnte, zu referiren, sondern er ermöglicht es jetzt sogar, über nicht von ihm besuchte Aufführungen zu schreiben und dabei die zur Sprache kommenden Werke nach blossem Hörensagen in bekannter Weise zu beurtheilen, wie man in No. 11 der „Signale", Bericht über das Pauliner-Concert, nachlesen kann.

* Am 23. Febr. veranstaltete Musikdirector Bilse in Berlin ein Wagner-Concert, welches fast ausschliesslich der Vorführung von Werken des genannten Meisters gewidmet war.

* Am 11. und 12. Juni soll in Innsbruck ein Musikfest stattfinden, als dessen Hauptwerk Händel's „Messias" („nebst Bach's Matthäus-Passion das grösste musikalische Kunstwerk", wie Hr. Musikdirector Nagiller in einer Anzeige bemerkt) ausersehen ist. Diese Aufführung des gen. Werkes wird übrigens die erste für Tyrol sein.

* Das diesjährige Norddeutsche Sängerfest findet am 19., 20. und 21. Juli in Osnabrück statt.

* Am 1. Mai wird im Londoner Krystallpallast ein grosses Musikfest aus Anlass der Genesung des Prinzen von Wales stattfinden; Hr. A. S. Sulivan soll das „Te deum" dazu besorgen.

* In Algier ist ein grosses Sängerfest auf nächsten 9. Mai angesetzt worden. Von deutschen Vereinen als Theilnehmer will man nichts wissen.

* Am 23. Febr. ging im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin Lecocq's komische Oper „Der Rajah von Mysore" zum ersten Mal in Scene.

* Jacques Offenbach's neue Operette „Fantasio" oder „Der Narr des Herzogs" ging am 21. Febr. unter persönlicher Leitung des Componisten im Theater an der Wien zu Wien zum ersten Mal in Scene.

* Nach dem Vorgange Leipzigs gedenkt man im Laufe dieses Sommers auch in Königsberg in gedrängter Folge sämmtliche Opern Mozart's (sogar die „Gans von Cairo") zur Aufführung zu bringen.

* In Mailand ist gegenwärtig Verdi's „Aïda" Zug- und Cassenstück.

* Im Théâtre Variété zu Paris ergaben die ersten 25 Vorstellungen der Offenbach-Sardou'schen Ausstattungsoperette „Le Roi Carotte" eine Bruttoeinnahme von 196,000 Frcs.

* Das Hoftheater zu Meiningen ist wegen des Todes der Herzogin für diese Saison gänzlich geschlossen worden.

* Hr. Deutschinger in Leipzig wird, wie man mehrfach liest, mit seiner Theaterschule nach Dresden übersiedeln, um daselbst Stellung als Oberregisseur des neuen Herminiatheaters zu nehmen. Sein Directoramt bei der Genossenschaft dramatischer Autoren wird er nach wie vor innebehalten. Bez. der letzteren Stellung, mit der die Redaction der „Neuen Zeit" verbunden ist, dürfte ihm eine grössere Zuverlässigkeit in manchen Angaben und Urtheilen auf die Reise zu wünschen sein.

* Frau Mallinger ist am Freitag mit fabelhaftem Erfolg als Agathe wieder aufgetreten. Höheren Wünschen zufolge nimmt sie ihr Entlassungsgesuch zurück, und es wird sich wohl bis zum 1. Mai eine Basis für die allseitig gewünschte Verständigung finden lassen.

* Die zur Zeit in Deutschland weilende Tragödin Vestvaly scheint ihrer dermaligen Thätigkeit müde geworden zu sein; sie ist auch Concertunternehmerin geworden und hat bereits die Geschwister Hildegard und Gabriele Spindler in Dresden für 100 Concerte engagirt, um mit diesen beiden Bundesgenossinnen demnächst ihr Glück in dem Dollarlande zu versuchen.

* Prof. Joachim ist auch dieses Jahr zur Saison in London eingetroffen und hat daselbst bereits am 19. Febr. seinen ersten Triumph gefeiert.

* Musikdirector Bilse in Berlin wird mit seiner Capelle im Laufe dieses Sommers in Wien concertiren.

Auszeichnung. Prof. C. Riedel in Leipzig hat von dem König von Sachsen den Albrechtsorden erhalten.

Gestorben. Am 31. Jan. starb in Stuttgart Frau Marie Rosner, pens. k. Kammersängerin. — In Dresden verschied am 7. Febr. der Chef der C. F. Meser'schen Musikhandlung, Hermann Müller. — In Mailand segnete vor Kurzem der Componist Torriani das Zeitliche.

Berichtigung.

In No. 8, S. 124, Sp. 2, 30. Z. v. u. ist „keine" statt „eine" Ursache etc. zu lesen.

Briefkasten. *H. P.* in *P.* Kirchhoff & Wigand; K. F. Köhler's Antiquarium; List & Francke. — *S. R.* in *P.* Svendsen's Octett ist bei Breitkopf & Härtel erschienen, Sie haben sich irre führen lassen. — *C. F.* in *M.* Anacker, „Bergmannsgruss"; Beethoven, „Egmont"; Liszt, „Lenore"; Stör, „Die Glocke"; Tottmann, „Dornröschen". — *Dr. A. G. Z.* in *W.* Wir reichten nur bis zum 18. Im Uebrigen schönsten Dank! — *Dr. Th. H.* in *W.* Musikbrief? — *E. Sch.* in *E.* Sie muthen uns meistens zu viel zu. — *M. D.* in *D.* Z. hat auch in diesem Fold gearbeitet, schlagen Sie gef. in Schuberth's Lexikon nach. Warum aber diese Frage?

Anzeigen.

Musikalien-Nova No. 27

[76.] aus dem Verlage von

Praeger & Meier in Bremen.

Biehl, A., Op. 28. Sonatine im Umfange von fünf Tönen für Pianof. zu 4 Händen . . — 17½

Blumenthal, J., Der kleine Mozartspieler. Album für die Jugend, nach dem Pianofortealbum von F. L. Schubert für Violine und Pianoforte bearbeitet. Heft 1. . . . . — 22½

—— 12 kleine Rondos über beliebte Volkslieder für das Pianoforte, von C. T. Brunner, für Violine mit Pianofortebegleitung bearbeitet. No. 1—6. . . . à 10 Sgr. — —

Hennes, Aloys, Saloncompositionen und Transscriptionen für Pianoforte.

Op. 191. Hoch vom Dachstein. Steyrisches Volkslied. . . . . — 10

Op. 195. Die Loreley. Volkslied. . . — 10

Op. 211. Vöglein im Tannenwald. Salonstück. . . . . — 12½

Löw, Jos., Op. 66. Bächlein im Thale. Idylle für Pianoforte. . . . . — 10

Löw, Jos., Op. 68. Miniaturbilder. Acht charakteristische Tonstückchen im Umfange von fünf Tönen, für Pfte. zu 4 Händen in langsam fortschreitender Stufenfolge geordnet. Heft 1. 2. . . . . à 17½ Sgr. — —

Schubert, F. L., Op. 81. Volksklänge für die Jugend, für Pianof. zu 4 Händen. Heft 3. 4 à 10 Sgr. — —

Schubert, Franz, Vierhändige Compositionen, für das Pfte. zu 2 Händen arrangirt von J. F. C. Dietrich.

Op. 54. Divertissement à la Hongroise 1 7½

—— Zweihändige Compositionen, für das Pianoforte zu 4 Händen arrangirt von J. F. C. Dietrich.

Op. 142. Vier Impromptus. Heft 1 u. 2 à 1½ Thlr. — —

Weidt, H., Op. 87. Wehrmanns Abschied. Lied für Alt oder Bariton. . . . . — 10

Wickede, Fr. von, Op. 24. Zwei melodiöse Stücke für Pianoforte.

No. 1. Freude die Fülle . . . . . — 10

No. 2. Liebliches Wesen . . . . . — 5

Verlag von Robert Forberg in Leipzig.

[77.] # Novasendung No. 2. 1872.

Behr, Franz, Op. 301. Sommernacht in Venedig. Barcarolle für Pfte. . . . . — 12½
—— Op. 302. Ewig Dein! Melodie für Pfte. — 12½
—— Op. 303. Lachtäubchen. Scherzo-Polka für Pianoforte . . . . . — 12½

Bendix, Fr., Prinz Georg-Schützen-Marsch für Pianoforte . . . . . — 5

Brahmüller, Gustav, Op. 25. Sonatine für Violine und Pianoforte . . . . . — 22½

Giese, Theodor, Op. 158. Liebesglück. Tonstück für Pianoforte . . . . . — 15
—— Op. 159. Träumereien im Walde. Tonstück für Pfte. . . . . — 17½

Händel, G. F., Drei Stücke a. d. Oratorium „Messias" für Harmonium und Pianoforte von Rob. Schaab.
No. 1. Chor: „Halleluja". . . . . — 12½
No. 2. Arie: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt" . . . . . — 12½
No. 3. Chor: „Ehre sei Gott in der Höhe" — 12½

Harmston, J. W., Op. 177. Le premier baiser. Morceau pour Piano . . . . . — 12½
—— Op. 178. Schneewittchen. Phantasie für Pianoforte . . . . . — 12½

Jungmann, Albert, Op. 308. Drei Tonstücke für Pianoforte.
No. 1. Den Bach entlang zur Mühle. Etude. — 15
„ 2. Verlassen und vergessen. Romanze. — 15
„ 3. Fern von Dir! Melodie. . . . . — 15

Kölling, Carl, Op. 124. Feengruss. Clavierstück. . . . . — 15
—— Op. 129. Junges Glück. Polka brillant für Pianoforte. . . . . — 15
—— Op. 130. Herbst-Blätter. Clavierstück. — 17½
—— Op. 132. An das Bächlein. Clavierstück. — 17½
—— Op. 133. Fahnenweihe. Clavierstück. — 17½

Krug, D., Op. 196. Rosenknospen. Leichte Tonstücke über beliebte Themas ohne Octavenspannungen und mit Fingersatzbezeichnung für Pianoforte.
No. 85. Air du Roi Louis XIII. . . — 10
—— Op. 283. Classiker-Bibliothek. Das Schönste aus den Werken berühmter Componisten für Pianoforte arrangirt und für den Unterricht bearbeitet und mit Fingersatz versehen.
No. 5. Beethoven, L. v., Andante aus der ersten Symphonie. Op. 21. C dur. — 10
No. 6. Mozart, W. A., Adagio und Menuetto aus der C dur-Symphonie. — 12½
No. 7. Haydn, J., Serenade. . . . . — 7½
No. 8. Schubert, F., Andante aus der C dur-Symphonie . . . . . — 15
No. 9. Beethoven, L. v., Allegro aus dem Septett Op. 20 . . . . . — 15
No. 10. Gluck, C. W., Gavotte. . . . — 10
—— Op. 291. Sechs deutsche Volkslieder, Dichtungen von Dr. Julius Altmann, für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte.
No. 1. Der Wanderbursch . . . . . — 5
No. 2. Schifferlied . . . . . — 5
No. 3. Blume . . . . . — 5
No. 4. Ich weiss nicht, wie kommt es . — 5
No. 5. Der Lenzbusch hat Triebe . . — 5
No. 6. Mein Schatz ist kein Gemsbock . — 5

Mozart, W. A., Quintett (ein Satz, Es dur) für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell, nach einer im Archive des Mozarteums in Salzburg befindlichen Originalskizze Mozart's ausgeführt von O. Bach, artist. Director am Mozarteum. Partitur . . . . . — 17½
Stimmen. — 27½

Nessler, V. E., Op. 54. Heitere Stunden. Gesänge für vier Männerstimmen.
No. 1. Die Ratte, aus „Faust" von Goethe. Partitur und Stimmen. . . . . — 7½
No. 2. Der Floh, aus „Faust" von Goethe. Partitur und Stimmen. . . . . — 7½

Neumann, E., Der Leipziger Coupletsänger. Sammlung auserwählter Lieder, Couplets, komischer Scenen etc. für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
No. 20. Auf der Wanderschaft. Soloscene. Text von E. Linderer . . . — 7½
No. 21. Die gute alte Zeit. Text von demselben . . . . . — 7½
No. 22. Erinnerungs-Blätter. Text von demselben . . . . . — 7½
No. 23. Männer und Frauen. Text von demselben . . . . . — 7½
No. 24. Der Portraitkünstler. Soloscene. Text von demselben. . . . . — 10

Schaab, Rob., Geistliches und Weltliches. Hundert ausgewählte Stücke für Harmonium oder Physharmonika
Heft 3. Geistliches. . . . . — 20
Heft 4. Weltliches. . . . . — 20

Stiehl, Heinrich, Op. 81. In heitern Stunden. Allegro di Bravura für Pianoforte. . — 15

[78.] Im Verlage von **Falter & Sohn** in München ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Toccata
von
J. Rheinberger.
Op. 12.
Preis 18 Ngr.

Dieselbe wird von Hrn. v. Bülow auf seinen gegenwärtigen Concerttouren sehr häufig vorgetragen und gefällt allenthalben ausserordentlich.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 8. März 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ
für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 11.

Inhalt: Alte Sachen. Von W. Tappert. (Fortsetzung.) — Kritik: R. Wüerst, Die Elementar-Theorie der Musik und die Lehre von den Accorden, und Emil Breslaur, Musik-pädagogische Flugblätter No. 1 und 2. — Feuilleton: Kritische Schnitzer. Von W. Tappert — Tagesgeschichte: Berichte. — Concertumschau — Engagements und Gastspiele. — Kirchenmusik. — Opernübersicht. — Aufgeführte Novitäten. — Journalschau. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Briefkasten. — Anzeigen.

Alte Sachen.

Von **Wilhelm Tappert.**

(Fortsetzung.)

3. Dedekind.

Die ersten 60 Jahre des 17. Jahrhunderts gehörten zu den fruchtbringendsten in der ganzen Entwickelungsgeschichte unserer heutigen Musik. Ueberall das Bestreben, den Keim, welchen jene Dilettantengesellschaft in Florenz gelegt hatte, zunächst um die verlorene griechische Musik wieder zu finden, zu pflegen. Er brachte die herrlichsten Früchte, unter denen sich freilich (ich sage glücklicherweise!) die griechische Musik nicht befand. In Deutschland, selbst in Frankreich, ja auch in England findet der „neue Stil", d. h. der recitativisch dramatische Ausdruck der Einzelempfindung begeisterte Anhänger und eifrige Pflege. Zwar fehlt es ihm nirgends an Widersachern, denn wer und was hätte diese jemals entbehrt? Die Würde der Kunst war (angeblich) zum hundertsten Male in Gefahr, der gänzliche Verfall unausbleiblich, die ewigen Gesetze des Schönen —, doch breche ich lieber ab, ich will ja von alten Sachen schreiben, nicht die Misère der Gegenwart berühren!

Die Fürsten und deren Nachahmer (Bischöfe, Freiherren, bis zum Gräflein hinab) schickten ihre Capellmeister und die Begabtesten aus der Capelle nach Italien, um unmittelbar aus der Quelle zu schöpfen, und wer an die Scholle gebannt war, der liess sich durch die Heimkehrenden in der „neuen Kunst" unterweisen. Die Theoretiker waren gezwungen, von der neuen Strömung Notiz zu nehmen, und sie thun es mit einer wirklich rührenden Willfährigkeit. Der alte Motettenstil, in welchem das Beten, Lieben und Frohlocken nur durch Massenaufgebot möglich war, mochte freilich auch ihnen langweilig geworden sein, indess bleibt es zu allen Zeiten höchst verdienstlich, wenn ein richtiger deutscher „*Professor musices*" bei veränderter Windrichtung etwas mehr gewinnt als eine starke — Verschnupfung. Ich kann der Versuchung nicht widerstehen, wenigstens Einen dieser alten Herren hier Zeugniss ablegen zu lassen für die Richtigkeit des Gesagten. Dieser Eine zählt zu den Besten, es ist Michael Prätorius, der berühmte Verfasser des „Syntagma". Das Werk erschien in drei Quartbänden, die Ausgabe von 1619 enthält folgende Sätze: „Man hat itzt die rechte Art, die Wörter zu exprimiren, erfunden, indem man fast und so viel als möglich, ebenso singt, als man sonsten mit einander redete, welches am besten mit einer einzigen oder ja mit wenig Stimmen angehet. Die alten Motetten und Stücke voller Fugen und Contrapuncte sind nicht mehr im Gebrauch wegen der Confusion und Verstümmelung des Textes und der Wörter, so von den langen und ineinander geflochtenen Fugen herkommen. Dann auch, weil sie keine rechte Art Lust und Annehmlichkeit haben. Man hört weder *Periodum* noch *Sensum*, weil die Fugen Alles interrumpiren. Viele machen erst die Composition der Noten und flicken und stücken dann mühsam die Worte des Textes darunter." Prätorius fühlt sehr wohl, dass er Manchem nicht zu Dank schreibt, denn er bemerkt vorweg: „Stehet einem Jeden frei, wie er es aufnehmen und verstehen will!" Der Verfasser war kurfürstlich sächsischer und herzogl. braunschweigischer Capellmeister, auch braunschweigischer Hof-Kammer-Secretair und

Kammercomponist, ausserdem Prior des Benedictinerklosters zu Ringelheim bei Goslar. Wenn man erwägt, wie in früheren Zeiten die Geistlichkeit sich bemühte, dem Künstler hemmende Fesseln anzulegen, so fällt die freimüthige Sprache des „Abtes" ganz besonders ins Gewicht! Mild, aber entschieden wendet er sich gegen die Finsterlinge, welche in keiner Neuerung eine Bereicherung, in jeder nur eine Entweihung erblickten. Z. B. Forte, Piano, Presto, Adagio, Lento, diese Wörter werden bisweilen von den Italienern gebraucht, welches mir nicht missfällt, obzwar Etliche vermeinen, dass es nicht gut sei, dergleichen zu gebrauchen, sonderlich in Kirchen! Eingedenk der Zeitvergeudung, welche mit Fugen, Contrapuncten und Imitationen noch immer getrieben wird, angesichts der abwehrenden Haltung unserer „Alten" gegenüber dem Fortschritt möchte man ausrufen: Ist denn gar kein Prätorius da? O du gute, alte Zeit! könnte man hinzufügen.

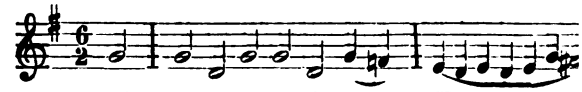
Unter allen deutschen Städten haben vorzugsweise Dresden und München gewetteifert in der Cultur des neuerstandenen musikalischen Kunstzweiges. Heinrich Schütz (Sagittarius) wird von seinem Fürsten nach Italien gesandt, um als „Vater der deutschen Musik" zurückzukehren; sein Neffe und Schüler, Heinrich Albert, wirkt im Osten (Königsberg) als eifriger Apostel und mit jedem Jahrzehnt entwickelt sich gedeihlicher die herrliche Saat.

Von der Ansicht ausgehend, dass es eine heilige Pflicht für den Historiker unserer Zeit ist, nicht allein die Heroen zu preisen, deren stolze Denkmäler die Heerstrasse säumen, sondern auch die Gräber aufzusuchen, welche versunken und vergessen abseits liegen, habe ich mir vorgenommen, eines alten, ehrenwerthen Tonsetzers zu gedenken, obgleich die Welt nicht von ihm spricht! Gleichwie die Kinder der Natur ohne die Gunst von Wind und Wetter nicht werden und bestehen können, so bedürfen die Menschenkinder und vor Allen die Musensöhne des Segens, welchen das Schicksal, d. i. der Inbegriff der tausend Kleinigkeiten, von denen die grösste Menge nichts als Zufälligkeiten sind, austheilt. Die tollen Geiger, Scheller und Boucher konnten auch Paganini's werden, Clasing ist nicht weniger als Friedrich Schneider, soll ich abermals an Böhner erinnern? Nein! Auch möchte die Bemerkung nichts helfen, dass neben und nach Seb. Bach Viele gelebt haben, denen die Künste des Contrapunctes eben so geläufig waren, als ihm. Die Welt liebt es, die kleinen Posten der Bewunderung summirt einem Einzelnen gut zu schreiben, und zwar demjenigen, dessen Gestalt am meisten ins Auge, dessen Name am häufigsten ins Ohr fällt! Das wird so bleiben, bis die tonangebenden Leute anfangen werden, Jedem das Seine zu geben und nicht wie bisher die Kosten für den Ruhm der Grossen zum Theil aus den Verdiensten der Kleinen zu bestreiten. Was ist Ruhm? Eine Phrase in einem Wort!

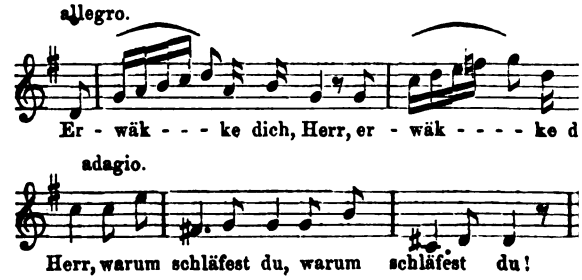
Constantin Christian Dedekind, eines Predigers Sohn aus Reinsdorf in Sachsen, geb. 1628, kam 16 Kammermusicus in die kurf. sächsische Hofcapell Dresden. Der wohlthätige Einfluss seines Vor und Vorgesetzten Heinrich Schütz ist nicht zu verk auch er schreibt Kirchenmusik in dem neuen, c tirenden Stile für eine Stimme mit Begleitung bezifferten Basses. Auch ihm ist es darum zu nicht nur dem Sinne des Textes im Allgemeinen dern auch der Bedeutung des einzelnen Wortes möglichst treffenden musikalischen Ausdruck zu

Der Leser denkt hier vielleicht an Tonmaler den damit allmählich verbundenen üblen Nebenb Ich möchte fragen, wer hat nicht tonmalen w Wer will es heute nicht? Und weiter: verdankt die Musik ihre besten Errungenschaften gerad verpönten Malerei? Freilich verbinde ich mit Worte einen viel weiteren Begriff; ob Jemand di eines bösen Gewissens, das ängstliche Herzklopfer geängstigten Zweiflers oder das Rauschen des und das Klappern einer Mühle tonbildlich wiederzu sucht, ich finde darin keinen Unterschied: Ein eben so gut, oder eben so verwerflich (wenn man als das Andere. Durch eine ganz unzulässige ästhe Schablone hat man uns vorschreiben wollen, als gut fortan zu behalten, als böse zu ver sei. Wie armselig müsste heute noch unsere monik bestellt sein, wenn es die besten Compo der letzten zwei Jahrhunderte nicht für angen erachtet hätten, das Winken und Rathen, Drohe Wehren Derer, die als „Kunstwächter" sich gebe „draussen" stehen, einfach zu ignoriren. Um Ze von seinem musikalischen Vermögen abzulegen, Dedekind bald nach seiner Anstellung in Dresden, lich 1662, geistliche Erstlinge heraus, „in einstir Concerten gesäzt".

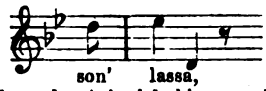
Er schaltet in diesen Erstlingen frei mit Mitteln des Ausdrucks, malt Reihen und Frohl Pauken- und Harfenklang:



verwendet die Gegensätze forte und piano, Allegr Adagio; die letzteren, um erwecken und schl musikalisch zu illustriren. Die Charakteristik der arten und Intervalle ist ihm geläufig. Ein ei Beispiel statt vieler entnehme ich dem 9. Concer



Das Erwecken illustriren die schnellen, aufstrebenden Gänge, das Schlafen deuten die langsamen, nach der Tiefe sich wendenden Tonfolgen an; die fallenden Septimen lassen auf eine starke Ermüdung schliessen; noch 1739 bedeuten derartige Senkungen weiter Intervalle Gähnen, wie Mattheson's „Vollkommener Capellmeister" beweist:



auf deutsch: Ach, ich bin so müde!

Dedekind war ein denkender Künstler, und ich werde ihn deswegen so lange zu den verdienstvollen zählen, bis mir Jemand den Nachweis liefert, wo das erlaubte Denken aufhört und die verpönte Reflexion anfängt. So wie er verfuhren damals Hunderte, und diesem Umstande ist es wohl zuzuschreiben, dass die „*ars nova*" trotz der sprichwörtlichen deutschen Schwerfälligkeit in verhältnissmässig kurzer Zeit Gemeingut wurde und die Theoretiker, denen es doch von jeher vergönnt war, um einige Längen zurückzubleiben, bereits gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts den Erwerb der Praxis einheimsen und als „System" wieder „ans Licht stellen" konnten.

Johann Andreas Herbst, geb. 1588 in Nürnberg, gestorben als Capellmeister in Frankfurt a. M. (um 1660), schrieb eine kurzgefasste Compositionslehre, welche 1643 in seiner Vaterstadt erschien. In der „Anleitung, wie man einen Gesang componiren und setzen soll", sagt er, es müssen vornehmlich drei Stücke in Acht genommen werden: der Unterschied der Wörter, der Accent der Sylben und wie man die Wörter unter die Noten recht unterlegen soll. Herbst gibt eine flüchtige Zusammenstellung der Wörter (Begriffe), welche damals leicht „durch den Sono oder Klang, durch Veränderung und Abwechselung der Noten zu exprimiren und auszudrücken" waren. Er nennt: freuen oder fröhlich sein, weinen, fürchten, heulen, träumen, flehen und bitten, zürnen, lachen, erbarmen, stehen, laufen, tanzen, ruhen, springen, erheben, erniedrigen, aufsteigen, absteigen, hoffärtig, demüthig, Himmel, Abgrund, Berg, Tiefe, Höhe; behend, geschwind, bald, langsam, früh, spät, ein-, zwei-, dreimal, oft, selten, wiederum, abermal. Die meisten der entsprechenden „musikalischen Begriffe" sind unverändert dieselben geblieben bis auf den heutigen Tag, und es war nicht schwer, durch die vorhandenen zu neuen geführt zu werden. Sollen wir die Alten nun tadeln, weil sie reflectirt und nicht als Träumer die Feder ergriffen haben? Nein! So gehet nun hin zu unseren lebenden Meistern und leistet Abbitte!

Rückgewendet zur Kunstübung der Vergangenheit, schreibt Herbst einen sehr merkwürdigen Satz, den ich mittheile, weil er bestätigt, was Manche nur als spassigen Einfall eines müssigen Kopfes für möglich gehalten haben. Er bemerkt nach Aufzählung der angeführten sprachbildlichen Ausdrücke: hierher könnten auch diese Wörter, als *lux*, *dies*, *nox*, *tenebrae*, Licht, Tag, Nacht, Finsterniss gezogen werden, „welche entweder mit weissen oder schwarzen Noten gar füglich könnten gesetzt und geschrieben werden". Also doch! Dieses Hilfsmittel war aber schon seit geraumer Zeit veraltet, und daher heisst es — einlenkend — weiter: „Weil aber dieses nur allein für die Augen, also lässt man es bei seinem Werth oder Unwerth beruhen." Guter, biederer Andreas Autumnus, wenn du wüsstest, wie viel Augenmusik noch heute producirt wird, du hättest dich deiner rückfälligen Aeusserung nicht zu schämen gebraucht!

4. Der Narr hatte Recht.

Mein Lehrer Dehn besass ein defectes Exemplar des „Satyrischen Componisten", welches er mit der ihm eigenen Ausdauer und Sorgfalt handschriftlich ergänzt hatte. Als er starb, befand ich mich nicht mehr in Berlin und ich erfuhr über den Verbleib seiner Bibliothek nichts Zuverlässiges. Nach meinem Dafürhalten musste Alles (jenes Werk natürlich auch) zu guten Preisen in die Hände von Kennern, Liebhabern und Freunden gekommen sein; Dehn's Verdienste um die musikalische Wissenschaft wurden ja damals vielzüngig gerühmt, und es haben 70 Seiten Autograph für manchen Sammler ihren besonderen Werth. Um so grösser war mein Erstaunen, als ich nach 13 Jahren den „Satyrischen Componisten" bei einem Antiquar antreffe und aus dessen Munde höre, das Buch sei während der langen Zeit von einem Trödler zum anderen gewandert, ohne jemals die Kauflust eines Musikers geweckt zu haben. Dem ist jetzt, hoffentlich für lange Zeit, abgeholfen.

Der Titel des interessanten Werkes heisst: „Phrynis Mitilenaeus oder satyrischer Componist, welcher vermittelst einer satyrischen Geschichte die Fehler der ungelehrten, selbstgewachsenen, ungeschickten und unverständigen Componisten höflich darstellet, und zugleich lehret, wie ein musikalisches Stück rein, ohne Fehler und nach dem rechten Grunde zu componiren und zu setzen sei, wobei mancherlei musikalische Discurse etc. nebst eingemengten lustigen Erzählungen gefunden werden. Dresden und Leipzig, 1696". Der Verfasser, welcher sich als Phrynis von Mytilena redend, strafend und belehrend einführt, war jener verdienstvolle Organist, Contrapunctist und Schriftsteller Wolfgang Caspar Printz, geb. 1641 zu Waldthurn im Mainkreise, gest. 1717 in Sorau (Lausitz), wo er 52 Jahre lang als Cantor und Musikdirector gewirkt hatte.

Phrynis erzählt im dritten Theile seines Buches, er sei auf der Fahrt durch Italien von einem Herrn Eumenes aufgefordert worden, als bestallter Musikant mit ihm zu reisen. Unterwegs gesellen sich noch zwei „fürtreffliche Sänger", Demodocus und Euklides hinzu. Unter den Collegen aus der Privatcapelle des Hrn. Eumenes befand sich eine „Person", Namens Charis, seiner Profession nach zwar auch Musikant, aber dabei so hoffärtig als ungeschickt, dass er nur seiner närrischen Einfälle wegen überhaupt geduldet wird. Dieser

Charis ist je nach Gelegenheit Spassmacher, Sündenbock, Prügelknabe; bei den verschiedenen Discursen über künstlerische Fragen werden ihm regelmässig die abgeschmacktesten Behauptungen vom Verfasser in den Mund geschoben. Als Componist schreibt er Stücke im $^5/_4$- und $^7/_4$-Takt, wählt ganz entlegene, ungebräuchliche, unsinnige Tonarten und modulirt — es ist haarsträubend! — von C dur nach A dur, E dur, ja sogar nach H dur und Des dur! Eine vierstimmige „neuerfundene Canzonetta nach der uralten Griechen-Manier" enthält nur Quarten, Quinten und Octaven. Sie wird unter allgemeiner Heiterkeit gesungen. Die Schelme erklären, ihr Gelächter dürfe ihn nicht verdriessen, wahrscheinlich habe er die Canzonetten an einem lachenden Frühlingstage in einem Lustgarten gemacht, „*in conjunctione Martis et Veneris*", denn die Constellation der Gestirne sei von grösstem Einfluss! Euklides versichert, das Stück, welches König Erich II. von Dänemark einstmals in kriegerische Ekstase versetzt habe, sei zur Zeit, als Mars in seiner grössten Kraft gestanden, in einem unheimlichen Keller geschrieben worden. Es ist aber, fügt der Erzschelm hinzu, nicht wohl zu practiciren, weil leicht ein Unglück entstehen kann. Solche Reden leiten Wasser auf des Narren Mühle.

In Genua angelangt, erkundigt sich Charis nach einem Astronomen. Herr, sagt der Hausknecht, Ihr meinet wohl einen Kerl, der die Kalender macht? Ja! Der Knecht verspricht, ihn später zu einem solchen Manne zu führen. Mittlerweile kartet Euklides das Nöthige mit dem Burschen ab, Charis soll keinem Sternseher, sondern einem Musiker Sakadas überliefert werden, mit dem Euklides unterdess auch das Weitere verabredet. Der Pseudo-Astrolog begrüsst den Narren feierlich: Ich freue mich über alle Maassen, dass Er mich mit einem Besuche beehrt, denn ich habe aus den Sternen ersehen, dass Er als Componist in der ganzen Welt berühmt werden wird!

Charis ist natürlich sehr erstaunt.

Sakadas fährt fort: Meine geringe Wissenschaft, die ich aus dem Gestirne und dem Weltgeist habe, hat mir noch mehr offenbart. Ich kann Ihm sagen, Er ist jetzt willens, ein musikalisches Stück zu setzen, welches vermittelst des Einflusses, den der Planet Mars ausübt, eine solche Kraft in sich haben wird, dass Alle, die es hören, sich raufen müssen. Das wird Ihm gelingen: Er wird unsterblichen Ruhm davon haben, freilich auch einige kleine Ungelegenheiten. Aus meinem Himmels-Globus ersehe ich, dass innerhalb der nächsten Jahre keine Stunde mehr kommen wird, in welcher Mars eine grössere Kraft hat, als heute Nacht zwischen elf und zwölf Uhr. Er mag das Stück in des Wirthes Keller componiren, soll sich aber hüten vor der Missgunst der Erdgeister!

Man zieht den Wirth ins Vertrauen, Charis wird durch allerlei Mummenschanz und Gepolter schwer geängstigt, doch bringt er glücklich, wenn auch zitternd vor Grauen seine Sonate, „Bellona" genannt, zu Ende. Am Tage der Aufführung wird Alles, was einer Holzerei Vorschub leisten könnte, vorsorglich aus dem Zimmer gebracht. Schon nach den ersten 10 Takten wollen Etliche die Wirkungen der Bellona spüren, nach weiteren 10 Takten ist die Katzbalgerei im vollsten Gange, natürlich empfängt der unglückliche Componist ein voll gerüttelt Maass!

Auf der Weiterreise, in der Nähe von Parma, geräth die Gesellschaft in einen sehr gelehrten Discurs über die musikalische Temperatur. Stimmt man von irgend einem Tone aus in 12 reinen Quinten weiter, so müsste die letzte eigentlich die Octave des Grundtones ergeben, in Wirklichkeit ist sie um ein Komma, das ditonische oder pythagoräische genannt, zu hoch. Die geschickte Vertheilung dieses „Excesses" — er beträgt etwa $^1/_{10}$ eines ganzen Tones, — nannte man „Temperatur". Ueber das Wie gingen die Ansichten lange Zeit aus einander. Bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts bildete die Abhandlung von der Temperatur ein stehendes, unerlässliches Capitel in den musikalischen Lehrbüchern. Zarlino (1517—1590) wollte jeder Quinte $^2/_7$ eines Komma nehmen und der Quarte geben. Printz hält es für besser, den Raub auf ein $^1/_4$-Komma festzusetzen, weil man auf diese Weise alle grossen Terzen und kleinen Sexten rein erhalte. Das Buch gibt weitläufige Untersuchungen und Beweisführungen zu Gunsten dieser Ansicht, die man heute übergehen darf. Die Art des Ausgleichs, welche nur einzelnen Tönen zu gut kam, hiess „ungleichschwebende Temperatur", sie hatte zur Folge, dass einzelne Tonarten reiner wurden, als andere. Man säuberte natürlich zunächst die gebräuchlichen, oder umgekehrt: man bediente sich selbstverständlich der reinen am häufigsten und griff nur in ganz ausserordentlichen Fällen, wo es auf scharfe Ausdrucksmittel abgesehen war, nach den Bewohnern der Wolfsschlucht. Unter Wolf verstanden die Alten jene seltener vorkommenden Töne, welche als Träger der unvermeidlichen „Unreinigkeit" als Sündenböcke für die „Excesse und Defecte" ausersehen waren. Unter den Orgelbauern und Stimmern trieb der Eine den Wolf hierhin, der Andere dahin, aus den Wolfshöhlen stammt die Charakteristik der Tonarten; mit Einführung der gleichschwebenden Temperatur hat sie allen Grund und Boden verloren; denn ich muss die Richtigkeit der Behauptung in Helmholtz' „Tonempfindungen", soweit sie das gleichschwebend gestimmte Clavier betrifft, bestreiten: „Dagegen ist auf den Clavieren und bei den Streichinstrumenten entschieden ein verschiedener Charakter der Tonarten vorhanden".

Die Wölfe hausten da, wo heute H dur und Fis dur erklingen. Printz bestätigt, dass zu seiner Zeit die Töne *dis* und *as* auf vielen Tasteninstrumenten gar nicht vorhanden, auf Blasinstrumenten kaum rein herzustellen waren. Selbst die Vocalmusik bediente sich ihrer ungern, weil sie ins Gefüge der Solmisation nicht ohne Beschwerlichkeit für Lehrer und Schüler aufgenommen werden konnten. Gründe genug, um gegen die „übermässigen Transpositiones" zu eifern, durch welche schon mancher Tonsetzer sich ein Werk ver-

dorben habe, denn der Musik eigentlichster Endzweck sei doch nun einmal *„harmonia suavis et jucunda“*, süsse und fröhliche Harmonie!

Charis hat ruhig zugehört, als man aber den transponirten Tonarten zu Leibe geht, wird er wild und gesprächig: Ei was, jede ist gut! Euklid fordert Beweise, und Charis fährt fort: Es besteht das Argument der Transpositions-Verächter nur darin, dass man auf einem Instrument nicht alle Töne rein haben könne. Ich aber sage: wenn die Herren nur richtig zu stimmen vermöchten, so wäre dem Mangel abgeholfen. Alle ordentlichen Intervalle der Tonleiter bestehen aus ganzen und halben Stufen, zwei halbe bilden eine ganze, nun gehet man ja in allen Transpositionen auch nur durch ganze und halbe Töne, also: wären die halben Töne sämmtlich rein, so müssten es auch die transponirten Tonarten sein. Ihr kennt eben das neue *„Genus modulandi“* noch nicht! Es ist gleichzeitig diatonisch-chromatisch-enharmonisch und hat doch nicht mehr Tasten als das diatonisch-chromatische. Euklid meint: Ein wunderbares Geschlecht muss das wahrlich sein, ich fürchte, es bringt anstatt eines Wolfs deren gar viele ins Clavier. Darauf Charis: Das *Genus Syntonum*, wie es Zarlin als Normalscala aufgestellt: *c d e f g a h c* bleibt, wie es an sich ist, „hernach aber werden die chromatischen Claves durch arithmetische Halbirung gefunden.“ Natürlich wird er brav ausgelacht.

Zweihundert Jahre später schrieb ein gelehrter Mann in seinem Buche von den „Tonempfindungen“: „— — Dies führte nach mancherlei unvollkommenen Versuchen, bei denen man einzelne Intervalle mehr oder weniger veränderte, um die anderen rein zu erhalten, zu den sogenannten ungleichschwebenden Temperaturen, endlich zu dem System der gleichschwebenden Temperatur, bei welcher man die Octave in zwölf ganz gleich grosse Tonstufen eintheilte.“ Niemand lachte.

Der Narr hatte doch Recht gehabt!

(Schluss folgt.)

Kritik.

R. Wüerst. Die Elementar-Theorie der Musik und die Lehre von den Accorden. Ein Lehrbuch für Musiker und Musikfreunde. Eingeführt in die neue Akademie der Tonkunst und in das Conservatorium der Musik in Berlin. 39 Seiten in Octav.

Emil Breslaur. Musik-pädagogische Flugblätter. No. 1. Zur methodischen Uebung des Clavierspiels. No. 2. Der entwickelnde Unterricht in der Harmonielehre.

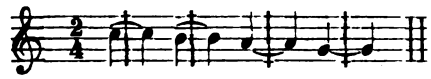
Wer in die Oeffentlichkeit tritt, gleichviel, ob er Neues verkündet oder für das Alte eine Lanze bricht; gleichviel, ob er Wahrheit oder Irrthum predigt, muss zunächst an sich und seine Mission glauben. In dieser Beziehung, wir gestehen es gern, lässt unser Hr. Wüerst durchaus nichts zu wünschen übrig; denn man liest u. A. in dem Vorworte seines Büchelchens: „Sehr wohl bin ich mir bewusst, nicht eigentlich Neues zu bieten, was die Sache anlangt.“ (Sehr richtig!) „Die Anordnung des Stoffes jedoch und die Kürze und Deutlichkeit der Erklärungen glaube ich als mein, in fünfzehnjähriger Lehrthätigkeit erworbenes Eigenthum beanspruchen zu können.*) Als schönste Frucht meiner Arbeit würde ich es betrachten, wenn es durch dieselbe gelänge, die musikalischen Vorstudien dem Lernenden zu erleichtern, sie einem immer weiteren Kreise zugänglich zu machen und dem Talent eine festere Grundlage theoretisch-musikalischen Wissens zu geben, als es leider in vielen Fällen hat.“ Das klingt recht vielverheissend, wenn nur der Inhalt der nachfolgenden Blätter dieser Einleitung besser entsprechen möchte!

Spitzfindigkeiten und Silbenstechereien liegen uns durchaus fern, obwohl die Fassung der Erörterungen u. s. w. oft herausfordernd ungelenk ist. Die Gabe des Ausdruckes steht Hrn. Wüerst nur in geringem Grade zu Gebote. Das mag schlimm sein für Jemand, der als Schriftsteller auftritt, es hat aber im vorliegenden Falle das Gute, dass man gern geneigt ist, in Anbetracht der sonstigen Leistungen des Verfassers zu seinen Gunsten anzunehmen, er habe Vieles besser gemeint, als gemacht, und es sei ihm an keinem Tage seiner 15jährigen Lehrthätigkeit je eingefallen, die Wissbegierde eines Schülers durch solch ungenügende Kost zu befriedigen.

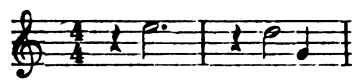
Durchwandern wir einmal die 39 Seiten dieser Elementartheorie. Herr W. thut sich etwas auf „Anordnung und Deutlichkeit“ zu gut. Wie sieht es nun damit aus? Den Anfang machen kurze Erklärungen, Ton, Tonsystem, Tonbewegungen betreffend, hieran schliessen sich die unterscheidenden Bezeichnungen der verschiedenen Octavenregionen. Dabei passirt dem Verfasser das Malheur, dass er die grosse Octave gänzlich vergisst. „Die tiefste, besonders benannte Octave“, so heisst es Seite 1, „ist die Contra-Octave, dann folgt die kleine“ etc. Zwischen diesen ersten Sätzen und den Mittheilungen über das Liniensystem findet sich eine Zeile, zu der man wohl sagen könnte: Freundin, wie bist du hereingekommen? Diese Zeile lautet: „Die beiden Klanggeschlechter der Musik heissen Dur und Moll.“ Seite 4 begegnen wir der wunderbaren Definition, welche — wie ich höre — als „geflügeltes Wort“ bereits in den Kreisen der Berliner Musiker bekannt ist und gewiss auch unter den dortigen „Musikfreunden“ verdientes Aufsehen erregt hat: „Die Triole ist eine Gruppe von drei Noten gleicher Gattung, deren erste betont wird.“ Die Erklärung der Taktarten und namentlich das Zurückführen des $^6/_8$-, $^6/_4$-, $^9/_8$-, $^9/_4$-Taktes auf Triolen wird Manchem nicht behagen.

*) Dass die Erklärungen geradezu falsch sein könnten, dieser Fall ist leider nicht in Rechnung gezogen!

Die Beschreibung der Synkope passt wohl auf eine Gattung verschobener Accente, aber keineswegs auf alle. „Die Synkope entsteht durch Zusammenziehung auf gleicher Tonstufe stehender Noten und wird gegen den Takt betont.“ Der Verfasser hatte bei Abfassung seiner bedenklich dilettantischen Definition anscheinend folgendes Beispiel im Sinne:

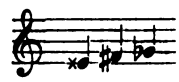


Hier sind allerdings Noten gleicher Stufe zusammengezogen, aber in hunderten von Fällen trifft dieses besondere Kennzeichen nicht zu, man sehe das folgende Beispiel:



„Der Auftakt ist ein unvollständiger Takt im Anfang (sonst nirgends?) eines Tonstückes, der sich bei Wiederholungen (nur in diesem Falle?) mit dem Schlusstakt ergänzen muss.“ Herr W. hat mit seinen Erklärungen, was die „Deutlichkeit“ anbetrifft, auffallend wenig Glück, denn „Takt“ ist z. B. nicht so schlechthin „gleichmässige Betonung.“

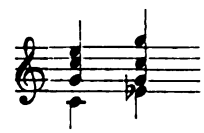
Die übersichtliche Tabelle (S. 6) ist gut. Sie gibt eine kleine Probe von der rhythmischen Mannichfaltigkeit und erscheint uns — angenommen, dass der Schüler sie fortsetzt, — wohl geeignet, einen anregenden Einblick in die Unerschöpflichkeit der möglichen Combinationen zu gewähren. S. 7 stossen wir auf alte Bekannte, dort finden sich nämlich die italienischen Bezeichnungen für Tondauer, Tonstärke u. s. w. Der Ausfall (in der Anmerkung) gegen die Schumannianer, welche deutsche Benennungen vorziehen, erscheint durchaus überflüssig! Angaben wie: „Sehr innig zu spielen!“ oder: „Langsam und zart!“ sind gewiss bezeichnender als die welschen Vocabeln. Dass man in Frankreich und England, in Hinterindien und am Cap sich auf deutsche Begriffe wenig oder gar nicht versteht, ist das wirklich ein triftiger Grund, um fort und fort den Deutschen deutsche Musik mit italienischen Etiquetten zu reichen? Seite 8 lesen wir: „Diejenigen Zeichen, durch welche aus den Naturstufen *c d e f g a h c* die noch fehlenden Halbstufen gebildet werden, nennt man Versetzungszeichen“. Ist das richtig? Weiter! Ist „Enharmonik“ wirklich nichts Anderes, als die verschiedene Schreibart eines und desselben Tones? Nun, Herr W. sagt es, indess „zum Glauben soll man uns nicht zwingen!“



Diese drei Noten sind Zeichen für 3 gleichklingende Töne, aber es handelt sich hier um mehr, als um eine verschiedene Schreibart. Diese ist erst das Resultat der dreifach-möglichen Abstammung eines und desselben Tones. In unserm Tonsystem kann nur *gis* oder *as* auf nicht mehr als zweierlei Weise hergeleitet werden.

Dass die Moll-Tonleitern aus den gleichbenannten Dur-Scalen gebildet werden, ist höchstens ein praktischer Handgriff *in usum Delphini*, als Princip müssen wir diesen Satz entschieden zurückweisen. Die Moll-Scala hat ihre eigene Weise, aber sie ist völlig gleichberechtigt mit ihrer Schwester Dur. — Intervall hiess früher „Entfernung eines Tones vom anderen“, heute bezeichnen wir damit (bekanntlich!) jede zweistimmige Tonverbindung; denn was soll aus dem armen Einklange werden, wenn wir „Intervallum“ im sel. Scheller aufsuchen, statt nach seiner Bedeutung in der gegenwärtigen musikalischen Praxis zu fragen? Ueber die Eintheilung der Intervalle wollen wir nicht streiten, aber die Bemerkung ist doch wohl erlaubt: ob Prime und Einklang als Synonyme behandelt werden dürfen? Jeder Einklang ist freilich eine Prime, aber umkehren darf man den Spiess nicht! Der Schluss des Abschnittes lautet: „Ebenso würde man *his-c* in *c-doppeldes* verwechseln und es als verminderte Septime (!) erkennen.“ Wer hat dieses capitale Böcklein geschossen? Herr W. höchstselbst eigenhändig, oder ein anderer Scharfschütz? Mit den Bezeichnungen grosser und kleiner Dreiklang (statt Dur- und Moll-Dreiklang) mögen wir uns nicht befreunden, dagegen muss man dem Verfasser beistimmen, wenn er sagt: „Ein Accord ist der Zusammenklang von drei oder mehreren, terzenweis übereinander gelegten Tönen.“ Wie es aber nach einer so bündigen Erklärung noch möglich ist, seinen Schülern 15 Jahre lang den Popanz eines Quart-Quinten-Accordes vorzuführen, ist für uns rein unerfindlich. Ein selbständiger Accord soll er nicht sein (S. 20), trotzdem figurirt er (S. 28) in der Accord-Tabelle.

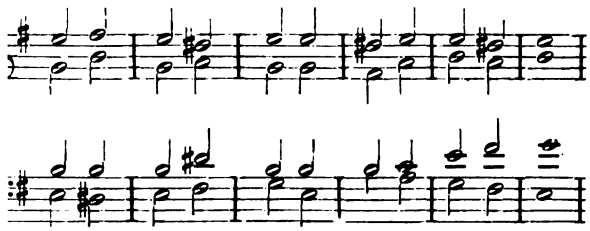
Die Mittheilungen über den Querstand sind fast komisch. In jeder Harmonielehre hätte der Verfasser mit Leichtigkeit finden können; was er an dieser Stelle für seine Elementartheorie bedurfte. „Ein Querstand entsteht, wenn in zwei aufeinderfolgenden Accorden benachbarte Töne derselben Stufe von verschiedenen Stimmen gebracht werden.“ Das Beispiel C auf der nächsten Seite passt schon nicht zu diesem Gutachten.



Man kann doch $\overline{=}$ *e* und $\overline{-}$ *es* nicht benachbarte Töne derselben Stufe nennen! Davon abgesehen, bilden denn einzig und allein die übermässigen Primen und die übermässigen Octaven unharmonische Verhältnisse? Es wäre gut, wenn der Verfasser Neigung und Zeit zu einigen historischen Studien gewinnen wollte! S. 16 Anmerkung heisst es, das Verbot falscher Fortschreitungen sei eine Schönheitsregel. Sehr gut ritt

·all da ausser Kraft, wo Quinten- und Quartenfolgen*) · Querstände gut klingen. Was klingt gut? (Kann der Schüler ermessen?) Herr W. spricht in seinem he nicht ein Wort von Consonanz und Dissonanz, will verlangen, dass er derartige Fragen beantte!

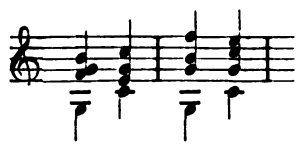
Weiter gehend fällt uns das Beispiel (Partitur) .9 auf.



abschreckendes Exempel — ein solches soll es nicht sein — würde es der Erfindungsgabe des assers wirklich alle Ehre machen. Seite 21—23 der Haupt-Septimenaccord nebst Umkehrungen ndelt. Die Eintheilung der Auflösungen in regelige und nicht regelmässige ist eine rein willkür-. Es wird immer gerathen sein, falls man ernstbeabsichtigt, „dem Schüler das ganze Material der orde und die Verwendung desselben zu eigen zu hen", so zu classificiren:

a) cadenzirende,
b) trugschlüssige,
c) modulirende Auflösungen (Fortschreitungen).

den unregelmässigen Auflösungen des Haupt-Sepnaccordes zählt Herr W. auch die Form des inantaccordes ohne Quinte mit verdoppelGrundtone. Sie glänzt als No. 3 unter den gulären.



sind also unregelmässige Auflösungen? Wers eift, der kann froh sein!

„Streicht man dem grossen und kleinen Nonenrde den Grundton fort, so erhält man im ersteren e den kleinen, im letzteren den verminderten Sepnaccord." Wäre es nicht bis zur Evidenz erwiesen, wir gegenwärtig die Jahreszahl 1872 schreiben, müsste sich bei solch erbaulicher Lecture um ne Menschenalter zurückversetzt wähnen. Was nlasst denn unsere Tonlehrer noch immer, die ständigkeit der leitereigenen Septimenaccorde zu nen? Wie ist es möglich, dass sich in unserer eklärten Zeit noch gläubige Zuhörer finden, wenn man ihnen vorfabelt: *h d f as* ist eigentlich *g h d f as?* Die zwingende Nothwendigkeit zu solchen Deductionen liegt gar nicht mehr vor; die Mannichfaltigkeit der Praxis hat bessere ermöglicht, fordert sie aber auch! Der verminderte Septimenaccord besitzt die grösste modulatorische Kraft (S. 31); wenn man ihn constant als kleinen Nonenaccord „mit fortgestrichenem Grundtone" auffasst, wird der starke Zauberer zum blöden Tropfe, mit dem nicht viel anzufangen ist. S. 28 findet eine Revue über sämmtliche (?) Accorde statt. Eine trübselige Gruppe bilden die Mischaccorde. Unter den 5 Kindern *generis mixti* gewahren wir den kleinen Moll-Septimenaccord (*g b d f*) und den grossen Dur-Septimenaccord (*g h d fis*), zwei längst naturalisirte Zusammenfügungen! O die armen Würmer!

Wir hoffen, dass Herr W. nach weiteren 15 Lehrjahren zu richtigeren Anschauungen über die Septimenaccorde gelangt sein wird. Was er momentan zu geben vermag, taugt nicht einmal für die „Musikfreunde", geschweige für den Musiker! Die vorliegende Elementartheorie gehört, vorausgesetzt, dass man ihr überhaupt einen Platz in der musikalischen Litteratur zugestehen will, zu den unbedeutendsten Erzeugnissen der Jetztzeit.

Diese Zeilen will ich Herrn Robert Eitner zum Troste geschrieben haben.*) Er steht nicht mehr einsam auf seiner Höhe. Dass Gleich und Gleich sich gern gesellt, war einer Notiz des „Echo" zu entnehmen, aus welcher hervorgeht, dass Hr. Wüerst in seiner Eigenschaft als Kritiker am „Fremdenblatt" das famose Hilfsbüchlein echt kameradschaftlich gelobt hat. Als Dritter im schönen Bunde tritt nun ein gewisser Emil Breslaur auf, der auch nicht schlecht ist! Dieser Musterpädagoge fungirt, wie unser Gewährsmann schreibt, nicht nur als Lehrer an der Kullak'schen Akademie in Berlin, sondern ist auch als Recensentengehilfe des Herrn Wüerst thätig. Ich war so glücklich, zwei seiner musik-pädagogischen Flugblätter zu erhalten; No. 1 gibt einen Beitrag zur methodischen Uebung des Clavierspiels, No. 2 ist dem entwickelnden Unterrichten in der Harmonielehre gewidmet. Jedes umfasst 14 Octavseiten und einige Zeilen, keines bringt die Spur eines neuen Gedankens. Das erste begnügt sich mit einer Blumenlese von Citaten und Gemeinplätzen, das zweite soll dem Leser wahrscheinlich einen hohen Begriff von der vortrefflichen sokratischen Lehrmethode des Verf. geben. Jeder Schulamtsaspirant kann es aber schon in dieser Beziehung getrost mit ihm aufnehmen. Ich gehe noch weiter: wenn ein Dorfschulmeister — Herr B. dünkt sich gewiss um ein Bedeutendes mehr — wenn ein solcher Schulmonarch nicht besser katechisirte, als dieser eingebildete Herausgeber „fliegender Blätter", die Kinder würden ihn auslachen. Hier eine kleine Probe.

Lehrer. E—f ist ein Halbton, was ist f—g?
Schüler. F—g ist ein Ganzton.
Lehrer. Denn — ?

*) Und Octaven-Parallelen! Man nehme Schubert's „Schwanengesang" zur Hand und schlage auf: „Kriegers Ahnung" (No. 2).

*) Vgl. „Musikalisches Wochenblatt", Jahrg. 1871, No. 49.

Dieses denn mit seinem Gedankenstrich erinnert mich an jenen heiteren Zwischenfall im Examen:

Lehrer. Paulus war ein Apo —

Schüler. Ein Apotheker.

Ein anderes Beispiel. L. Also hat G moll dieselbe Vorzeichnung wie welche Tonart? Sch. Wie B dur. L. Und A dur dieselbe Vorzeichnung wie? Sch. (zögert). Welch köstlicher Einfall, dieses „zögert"! Es ist der beste unter dem vielen Einfältigen, welches diese Brochure enthält. Der Verf. hatte selbst Gefallen daran, denn der Scherz findet sich auf derselben Seite noch einmal.

Frohlocket ihr Heiden, lobsinget ihr Völker! Was kann der Musik hinführo Leides geschehen, wenn drei Männer wie Eitner, Wüerst und Breslaur ihren Tempel hüten? Ich lege ruhig die Feder beiseite!

A. F . . . . r.

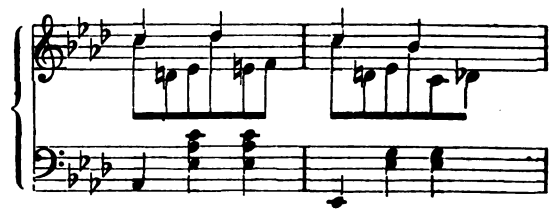
Feuilleton.

Kritische Schnitzer.

Kein grösser Plaisir auf Erden ist, als Recensionen zu lesen und zu vergleichen. Man erfährt da Mancherlei und kann sehr Vieles lernen: wie Etwas besser, wie es überhaupt, oder wie es gar nicht gemacht werden sollte etc. Ich meine das wirklich ganz im Ernst! Drei Momente kommen hauptsächlich in Betracht: der grosse Gewinn, den jede Belehrung gibt, der kleine Trost, welcher in den Widersprüchen liegt und hauptsächlich die aufheiternde Wirkung der „Schnitzer". Seit jenem Concil ist es mehr denn je nur ein Gemeinplatz, an das „*errare humanum est*" zu erinnern. Jedem kann in jedem Augenblicke jedwede Menschlichkeit passiren; bald verlassen uns Muth, Gesinnung und Gedächtniss, dann hat das Gebäude des Wissens allerlei Spalten, Risse und Lücken, dazu gesellt sich der *lapsus calami*, der noch obendrein für manches U ein fatales X einzuschmuggeln weiss.

Eine Concertreise, wie sie gegenwärtig Hans v. Bülow ausführt, muss nach allen Richtungen hin das reichhaltigste Material belehrender, tröstender und ergötzlicher Kritik liefern. Ich möchte dasselbe vor mir haben, um (ohne jede böswillige Absicht!) die Goldkörner des Humors aus der Spreu hervorsuchen zu können. Es ist dies natürlich nur ein flüchtiger Wunsch, so ein Gedanke, der plötzlich auftaucht und angesichts der unmöglichen Verwirklichung wieder verschwindet. Weniges gibt, wer nicht Viel hat. Das will ich auch thun.

Hr. v. Bülow spielte irgendwo — es soll kein Name genannt, kein Mensch gekränkt werden — die Sonate Op. 90 von Beethoven. Dieses Werk besteht aus nur zwei Sätzen, ein Mangel in den Augen Derer, welche sich ein für alle Mal eingeprägt haben, dass mindestens drei, meist sogar vier Sätze zusammengehören. Beethoven kann nicht mehr zur Rechenschaft gezogen werden, also muss sich der Pianist vor dem hohen Rathe und den Schriftgelehrten verantworten. „Wir vermissten die Pietät gegen den unsterblichen Meister, als der Vortragende das Scherzo der E moll-Sonate im Concert wegliess!" — Weiter! In einer anderen Stadt fand es ein Referent bedenklich, das Finale aus der grossen Sonate Op. 106 vom Scherzo, mit dem es aufs Innigste zusammenhänge, zu trennen. Bekanntlich (sollte man sagen dürfen!) geht jedoch diesem Finale ein nicht ganz schlechtes und nicht sehr kurzes Adagio voraus. Endlich! Chopin schrieb einen hübschen Walzer (Op. 42), manche Leute nennen ihn den „Duolen-Walzer", weil der Hauptsatz eine gleichzeitige Combination von zwei- und dreitheiligem Rhythmus enthält. Nebenher bemerkt ist eine solche Vermischung in den Werken der Tanz-Classiker gar nicht so selten, jedenfalls zählen Leute, die so etwas „niemalen gehört", zu den Auserlesenen. Ein solch rarer Mann war es, welcher dem Walzer, dessen erste Takte ich hier mittheile:



mit folgender Nachrede, Recension geheissen, gebührend heimleuchtete: „Dass bei der vom Vortragenden beliebten Tempoannahme der Walzer in seinen beiden ersten Theilen geradezu im $^3/_4$-Takt erklang, sei beiläufig bemerkt." Ob es wohl möglich ist, dass der $^3/_4$-Takt durch beschleunigtes Zeitmaass sich in einen $^2/_4$-Takt verwandelt? Nein! Seltener Mann! Denke Dir das allerschnellste Tempo: die Unterschiede der Rhythmen

verwischen sich bald, aus ♩ ♪ | ♩. 𝅘𝅥𝅯 | kann aber niemals ♩ ♪ werden.

Sollte man von Einem, der Bülow zu kritisiren sich unterfängt, nicht zum wenigsten verlangen dürfen, dass er das Landläufige von Chopin kennt? Ich bejahe diese Frage. Die Mehrzahl unserer Kunstrichter — Gross und Klein zusammengerechnet — kennt das Meiste nur so „im Allgemeinen", segelt mit gutem Winde Jahr um Jahr flüchtig an dem Einzelnen vorüber und schreibt dann wie jener Passagier auf der Fahrt über den Ocean ins Tagebuch: „Wir beobachteten die Insel durchs Fernrohr; die Einwohner schienen gesittet, friedlich und gastfrei zu sein!"

Wilhelm Tappert.

Tagesgeschichte.

Berichte.

Leipzig. Im 8. Euterpeconcert gelangte endlich nach zweimaliger, durch zum Theil sonderbare Umstände veranlasster Vertagung M. Zenger's weltliches Oratorium „Kain" zur Aufführung. Dem Werke liegt eine von Th. Heigel frei nach Byron bearbeitete Dichtung unter, welche den von nagendem Zweifel an Gottes Liebe zum frevelu Brudermord getriebenen und erst nach dieser That zur Erkenntniss seiner sträflichen Verirrung gelangenden Kain zum Gegenstand hat. Zum Schaden gereicht dieser in drei Theile gruppirten Textunterlage die zu grosse, das Interesse entschieden lahmlegende Ausdehnung der ersten beiden Abtheilungen. Der musikalischen Ausnutzung dieses das Gegensätzliche der menschlichen Natur schildernden Stoffes durch Hrn. Zenger ist im Ganzen tüchtiges Geschick in den Dingen, die das „musikalische Handwerk" ausmachen, nicht abzusprechen; das Talent dieses Tonsetzers zeitigt an Stellen, die seiner mehr beschaulichen, als leidenschaftlichen Natur näherliegen, sogar Tongebilde, welche über blosse Anständigkeit um ein gut Theil hinaushängen, ihren Schöpfer dem Hörer näher zu Herzen bringen und manchmal beinahe den Hauptmangel der Zenger'schen Compositionsweise, die Abwesenheit einer bestimmten Individualität, übersehen lassen. Dieser Eigenartmangel kommt aber um so unabweisbarer zum Bewusstsein in den Fällen, wo der Stoff tiefes Pathos für sein musikalisches Austönen bedingte, wo Gelegenheit sich bot, mit Grossem, Unendlichem zu rechnen. In allen solchen

Fällen blieb die Ausdrucksweise des Componisten „Kain's" Reflexion, nirgends haftete ihr der Charakter eines wirklichen Tonpoëms an. Trotz alledem ist uns die Bekanntschaft mit dieser Novität eine interessante gewesen; sie war gleichzeitig vollständig ausreichend, um aus ihr ein richtiges Facit auf die Tragweite des Zenger'schen Talentes ziehen zu können. Eine ähnliche Ansicht schien auch das Publicum von dieser Composition zu hegen, wir durften dies aus der durchweg angeregten Stimmung desselben schliessen. — Um die Ausführung machte sich nächst dem Dirigenten in erster Linie der Chor verdient, welcher, von einem ansehnlichen Contingent tüchtiger Kräfte bestellt und in einem richtigen Stimmenverhältniss stehend, sich seiner Aufgabe allenthalben mit Präcision und Schwung entledigte. Die zahlreichen Vocalsolopartien hatten die Damen Fr. L. Reinhold, Frl. A. Drechsel und Frl Cl. Martini, sowie die HH. Th. Schmidt aus Berlin, Rob. Wiedemann und A. Zehrfeld inne und trugen mit Ausnahme des Letzteren, dessen an sich schönes Stimmmaterial augenscheinlich durch schlechte Schule arg geschädigt ist, nach Kräften zu einer gelungenen Gesammtwirkung bei. Dem Orchester fehlte an einigen Stellen ein festerer Zusammenhang, uns schien, als hätte manchmal der Concertmeister seine Stellung mehr ausnützen sollen.

Wir können unserem vorigen Bericht heute gleich noch ein kurzes Referat über das 9. Concert dieses Institutes anhängen. Die Aufstellung des Programmes war folgende: Dmoll-Symphonie von Schumann; Dmoll-Clavierconcert von A. Rubinstein; Entr'acts aus „Rosamunde" (Bdur, Hmoll) von Schubert; Claviersoli: Cmoll-Notturno von Chopin, „Vogel als Prophet" von Schumann, Walzer von Th. Leschetizky; „Eine Faust-Ouverture" von Wagner, und demnach angethan, alle billigen Wünsche zu befriedigen. Die Ausführung sämmtlicher Nummern, durch das Orchester sowohl, als durch die enthusiasmirende Pianistin Frl. A. Essipoff, liess wesentliche Ausstellungen nicht zu. Man muss dem jetzigen Hrn. Dirigenten das ungeschmälerte Verdienst zuerkennen, dass erst er das Orchester der Euterpe zu einer Leistungsfähigkeit geführt hat, auf deren Schultern sogar Werke wie neulich Berlioz' „Harold"-Symphonie, im vorliegenden Fall Wagner's, in Leipzig selten beachtete Ouverture vertrauensvoll niedergelegt werden können. Aus den Aufführungen unter seiner Leitung hört man dann ganz besonders noch heraus, dass die berücksichtigten Werke, was ihre Einstudirung anbetrifft, nicht abhängig von seinen Privatsympathien sind, ein Vorzug des Dirigenten, der gerade in Leipzig (wir kennen das Schicksal des Brahms'schen Deutschen Requiems im Gewandhaus, wissen die Art und Weise, in welcher hier das und jenes missliebige Werk schon in der Probe durch einflussreiches Geberdenspiel degradirt wurde) schwer in die Schale fällt. Was Wunder, dass die Vorführungen durch die Euterpe trotz dem nicht zu überwindenden Unterschied der zwei Orchesterkörper sehr oft mehr noch zünden, als die im Gewandhaus! Die Freudigkeit, mit welcher die betheiligten Theile an ihre Aufgabe herangehen, ist es eben, die um so viel unmittelbarer berührt. Wir wüssten deshalb auch diesmal nicht anzugeben, welchem der Orchesterwerke ein grösseres Recht geschah. Den vollgiltigsten Beweis für unser Urtheil dürfte aber immerhin an diesem Abend die wie aus der Pistole geschossene, dabei schwung- und saftvolle Reproduction des Wagner'schen Werkes gegeben haben, welche Composition daher auch einen für hier ganz ungeahnten Succès hatte und dadurch die bei anderer hiesiger Gelegenheit ihr mit mehr Unverstand als Einsicht zugesprochene Wirkungslosigkeit glänzend widerlegte. — Frl. Essipoff hat sich durch ihre diesmaligen Vorträge das Euterpepublicum noch vollends bis auf den letzten Mann erobert. Wir können uns weiteren Eingehens auf ihr Spiel für heute entheben. — —.

Dresden. Der Tonkünstlerverein brachte im 3. Concert ein Concerto grosso von Händel, vorzüglich von J. Rühlmann eingerichtet. Es ist dies ein wirkliches ursprüngliches Oboemusikstück, mit Streichorchester recht wohlklingend wirkend und ohne tief zu sein doch von prächtig fester Haltung. Eine frühere Sonate Op. 18 von Rubinstein ward von Hrn. Medefind (Violine) und Hess (Piano) lebendig und schwunghaft gespielt. Von C. H. Döring, H. Brückler und Rubinstein sang Hr. A. v. Böhme Lieder, Hr. Blassmann spielte mit Herren der k. Capelle Beethoven's Quintett für Piano und Bläser. — Der Hochberg'sche Quartettverein der HH. Schiever und Genossen gab am 26. eine Akademie mit Schubert's Amoll- und Beethoven's Cismoll-Quartett, sowie Mozart's in G. Disciplin und Rhythmik stehen bei den jungen Künstlern der Tonschönheit noch voran; es berechtigen diese aber zu schönen Hoffnungen. — Tags darauf, am 27., spielte Lauterbach's Verein. Er war unter Anderem im Vorrang durch die ganz vorzügliche Claviermitwirkung der Frau Sara Heinze (Schumann, Trio in Dmoll) und die vollkommen tonschöne Ausführung der Quartette in G von Haydn und Es von Cherubini. L.'s Geige, das Violoncell Grützmacher's und auch die Viola Göring's sind ganz wundervolle alte Instrumente. Möge den gräfl. Hochberg'schen Herren das Glück einst ähnliche bescheeren. — Gleichzeitig tagte jenseit der Elbe in Neustadt-Dresden der dortige Musikverein, der diesmal sogar ein Novum brachte: Sonate für Clavier und Violoncell, Op. 37, von H. Stiehl, ein solides und klangbares Werk. Frau Bellingrath-Wagner sang daselbst unter enthusiastischem Beifall Lieder von Schubert und Schumann. — In der evangelischen Hofkirche führte Hr. Cantor Lorenz ziemlich verdienstlich „Die Auferweckung des Lazarus" von Löwe auf, leider nur mit Begleitung eines Harmoniums (statt der Orgel), und möchte der Eindruck mit den aufgewandten Mühen schwerlich aufgewogen scheinen. Der Balladenton C. Löwe's ist noch heute eine Eigenart dieses Autors; über ein mehrstündiges Oratorium hilft er jedoch nicht ausreichend hinweg. — Ein zum Busstag gegebenes Orgelconcert C. A. Fischer's in der Frauenkirche war besucht genug. Die Zuhörer empfangen in diesem vortrefflichen Gebäude vielleicht ebensoviel Wind (durch Thüren und Fenster) wie die Orgel — selbst wenn diese dessen so viel consumirt, wie unter Fischer's splendider Registrirung. Scherz bei Seite. Der Künstler, eine strebende und feurige Organistennatur, spielte vom jüngsten Gericht. Das ist mit *Flauto* und *Vox humana* nicht abzuthun. Sein gross concipirter Chor für Orgel und Posaunen ist ein bedeutendes, wenn auch nicht vollendet klar gegliedertes Phantasiewerk. Aus der Kuppel gesungen, machten „Die Seligkeiten" (gem. Chor) des Concertgebers dagegen eine sehr zarte Wirkung. Frau Müller-Berghaus sang eine Arie aus Franz Schubert's „Lazarus" recht schön, und Hr. Medefind geigte klangerfreulich ein Stück von Gemiani. — Frau Lucca ist als Gast im Theater eingezogen unter manchem Rippen- und Kopfzerbrechen des cassenstürmenden und Billete erlistenden geehrten Publico. Die scharf-pointirte und temperamentvolle Vortragsweise der verwöhnten *Donna assoluta* von Berlin sicherte ihr auch hier stürmische Ovationen („Domino" von Auber), aber doch vergass die tonangebende Menge nicht ganz die altgewohnte kunstehrwürdige Haltung gegenüber der keck-talentirten Dame, und ihre assolute Gesangskunst und ihr oft desolater „feinerer" Kunstgeschmack haben manche Missbilligung erfahren.

L. H.

Hamburg, 24. Febr. Ueber unseren vorletzten Bericht in No. 7 d. Blts. sagt der Referent der „Hamburger Nachrichten" bei Gelegenheit einer günstigen Besprechung des „Musikalischen Wochenblattes", derselbe habe durch seine knorrig rücksichtslose Ausdrucksweise in hiesigen musikalischen Kreisen einiges Aufsehen erregt. Wir bedauern, dass wir so rücksichtslos sprechen mussten, dass wir nicht nur den Sack schlagen und den Esel meinen durften. In unseren bis jetzt tonangebenden musikalischen Kreisen, die man hat gewähren lassen, weil Niemand den Muth oder die Lust hatte, in ein Wespennest zu stechen, hat sich, namentlich in den repräsentirenden Persönlichkeiten, ein Unfehlbarkeitsdünkel herausgestellt, der für unser musikalisches Leben und Treiben die unheilvollsten Consequenzen nach sich ziehen muss. Gipfelt die Unfehlbarkeit aber in Aussprüchen wie: „Für Beurtheilung einer Orchesterleistung ist in Hamburg nur eine Persönlichkeit competent", so scheint in gewissen Kreisen bereits ein Mangel an Selbsterkenntniss eingerissen zu sein, die nur, wenn überhaupt möglich, durch die rücksichtsloseste Blosstellung corrigirt werden kann. Wir haben (was wir besonders hervorheben müssen, da wir in unserem Artikel in No. 7 vom Hamburger Musiker im Allgemeinen sprachen) manche höchst achtungswerthe Künstler und musikalische Capacitäten in Hamburg, die allerdings nach unserer bescheidenen Ansicht viel eher

berufen wären, über Orchesterwerke und Aufführungen abzuurtheilen, als gewisse Persönlichkeiten, die in ihrem Unfehlbarkeitsdünkel ihre Schwächen durch Grobheiten zu verdecken suchen, wie wir dies in unserem letzten Bericht in No. 9 nachzuweisen versuchten. Nun *ad rem!* — Wir haben zunächst über das am 16. d. M. stattgefundene siebente Philharmonische Concert zu berichten, welches an Orchesterwerken Beethoven's Festouverture Op. 124 und Schumann's D moll-Symphonie brachte. Wir freuten uns, die beiden lange nicht gehörten Werke wieder einmal auf dem Programm zu sehen, und können hinzufügen, dass, abgesehen von einigen Schwankungen in der Einleitung der Ouverture, beide Nummern technisch eine recht gute Wiedergabe fanden. Eine verständnissvolle, durchgeistigte Auffassung liessen beide Werke vermissen. Die Ouverture war jedenfalls mit Sorgfalt studirt, und gelangten einige Effecte zur vollkommenen Geltung. Dagegen wollte es uns, was die Symphonie anbelangt, dünken, als ob dieselbe auf Kosten der Ouverture beim Studium etwas zu kurz weggekommen sei, indem uns an derselben nicht genug gefeilt schien, und Manches leichter und weniger schwerfällig, namentlich im Scherzo, hätte herausgebracht werden müssen. Die nach der Ouverture folgenden Solonummern bestanden in einer Sopranarie aus Händel's „L'Allegro" mit obligater Flöte (letztere von Hrn. Popp in vortrefflicher Weise vertreten) und schwedischen Liedern, gesungen von Frl. Mathilde Enequist. Das Gute, was wir an der Sängerin bemerken konnten, waren ein ziemlich guter Triller und 4 bis 5 hohe Töne. Die tieferen wurden mittelst Gaumenansatzes hervorgebracht und diese wie die höheren waren mitunter unrein. Die Stimme ist nur klein, wenn die Sängerin sich aber die Gaumentöne ab- und Reinheit angewöhnt, kann sie immerhin noch eine respectable Concertsängerin werden. Ihre schwedischen Lieder sollte die verehrte Dame ein für alle Mal von ihrem Repertoire streichen; diese sind unter jeder Kritik. Wesentlich besseren Eindruck machte auf uns das mit Chopin's F moll-Clavierconcert und Mendelssohn's Variations sérieuses sich hier introducirende Frl. Erika Lie. Namentlich imponirten uns die beiden ersten Sätze des Clavierconcertes. Wir haben es hier mit einer Clavierspielerin zu thun, die schon eine hohe Stufe der selbständigen künstlerischen Gestaltungskraft erreicht hat. Sie erzielte auch im Publicum einen grossen Beifall, der leider durch die Wiedergabe der Mendelssohn'schen Variationen etwas abgeschwächt wurde, indem jene eine unruhige, bei einigen Variationen sogar unverständliche und verwischte war. Als Zugabe empfingen wir noch Chopin's Walzer Op. 42, bei welchem wir doch noch bemerken wollen, was auch auf die Auffassung des Concertes Bezug haben mag, dass Chopin wohl etwas *tempo rubato* vertragen kann, aber nicht zu viel. Die Begleitung des Orchesters bei der Händel'schen Arie und namentlich in den Tutti des Chopin'schen Clavierconcertes hätte besser sein können. — Endlich haben wir am 19. Febr. wieder einmal Hans v. Bülow hier gehabt, der in seinem Concerte Hummel's Phantasie Op. 18; Mendelssohn's Präludium und Fuge Op. 35, No. 6, Variationen Op. 82 und Capriccio Op. 5; Schumann's „Faschingsschwank", Beethoven's Sonate Op. 31, No. 3, Phantasie Op. 77, Rondo über den verlorenen Groschen und 15 Variationen über das „Eroica"-Thema vorführte. Sieht man sich nur das Programm an, so muss man zugeben, dass allein schon die einfache Wiedergabe der Werke aus dem Gedächtniss Bewunderung verdient, dass ein Concertpublicum während zweier Stunden nur mit Claviervorträgen ohne jedes Mittel von Virtuosenknalleffecten, die die Ohren kitzeln und die Augen beschäftigen, zu fesseln, aber eine noch grössere Leistung ist, die zu ermöglichen wohl Wenige ausser Bülow in der Lage sein werden. Von Anfang bis zu Ende folgte ihm das Publicum mit der gespanntesten Aufmerksamkeit und gab nach jeder Nummer seinen Beifall in uneingeschränktester Weise zu erkennen. Wir fühlen uns der Aufgabe überhoben, über jede einzelne Nummer zu berichten, denn gegenüber einer solchen Wiedergabe der einzelnen Werke ist es gleichgiltig, ob dem Einen oder Anderen die Auffassung hie und da nicht gefällt, ob hie und da die Motive zu sehr hervorgehoben wurden und die Begleitungsfiguren wegfielen, *ob Bülow's Anschlag* härter, weicher oder eleganter, als der eines *Anderen ist. Alles, was uns Hr von Bülow* bietet, ist von vorn bis hinten durchdacht, mitunter ein Bülow'sches, aber immerhin ein abgerundetes Kunstwerk. Hut ab vor so einem Künstler! Wir freuen uns, dass Anfang April ein zweites Concert stattfinden soll. — Schliesslich müssen wir noch des gestern stattgefundenen 2. Concertes des Cäcilienvereins unter Voigt's Leitung gedenken. Den ersten Theil bildeten Mozart's „Misericordias", Bach's Cantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" und Haydn's „Der Sturm", sämmtliche Werke für Chor und Orchester, die, was den gesanglichen Theil anbelangt, eine recht gute, aber nicht so frische Wiedergabe erhielten, wie wir sie vom Cäcilienverein gewohnt sind. Es war kein echter und rechter Zug darin; zum Theil lag es daran, dass der Chor nicht kräftig genug war, denn namentlich im Tenor fehlten wohl viele Mitglieder, andererseits schien aber auch den Ausführenden der Orchesterbegleitung die Bedeutung ihrer Aufgabe nicht wichtig genug zu sein, und so machte das Ganze auf uns den Eindruck des eben Heruntergespielten. Wir bedauerten, zur Aufführung der Bach'schen Cantate nicht Rob. Franz' Bearbeitung verwendet zu sehen; das was man uns bot, schloss sich zwar an das Original pietätvoll an, wir können aber nicht leugnen, dass uns Manches recht hohl und leer klang und die sachkundige, das Original genügend ergänzende Hand sehr vermissen liess. Einen wahren Genuss boten die den zweiten Theil bildenden a capella-Lieder. Diese wurden in musterhafter Weise vorgetragen; es konnte deshalb nicht fehlen, dass sie das Publicum zu dankbaren Beifallsäusserungen hinrissen. Von den vorgeführten Nummern waren es namentlich Schumann's „Bänkelsänger Willie", der besonders gefiel und wiederholt werden musste, und Grädener's „Stille Freude", das einen besonderen Beifall erhielt. Zwischen Bach's Cantate und Haydn's „Sturm" gelangte noch Haydn's C moll-Symphonie No. 9 zur Aufführung, die jedoch das Concert unnöthigerweise verlängerte, ohne durch besonders feine Wiedergabe sein Dasein auf dem Programm zu rechtfertigen. Wäre irgend etwas zu wünschen, so möchten wir wohl, dass die einzelnen Stimmen mitunter freier heraussängen. H-h.

Mainz, 29. Febr. Erlauben Sie, dass ich in Ihrem hochgeschätzten Blatte weiteren Bericht über die Fortsetzung der Mainzer Concertthätigkeit abstatte. Am 16. Jan. fand das 3. Symphonieconcert von Lux statt, welches durch die Mitwirkung von Wilhelmj einen erhöhten Glanz gewann. Das Programm bot zum Beginn die Ouverture zur Oper „Genovefa" von Schumann, die hier zum ersten Male (!) vorgeführt und mit der ehrfurchtsvollen Achtung gespielt und gehört wurde, die selbst der sonst leicht Kost liebende Mainzer dem wahrhaften Genius zu zollen gezwungen ist. Dann folgte ein sehr tief gedachtes Violinconcert von Joachim Raff, den wir auch unter den Zuhörern wahrnahmen, von Wilhelmj mit einer so unfehlbaren Technik gespielt, dass jede Schwierigkeit verschwunden schien. Der Beifall endigte erst, als das Orchester, dem allgemeinen Verlangen folgend, mit einem dreimaligen Tusch einfiel, und begann von Neuem, als Lux dem gefeierten Künstler im Namen des Orchesters einen Lorbeerkranz überreichte. Aehnlichen Beifall gewann Wilhelmj, als er nach dem Vortrag der berühmten „Euryanthen"-Bassarie durch Hrn. Sieh vom k. Theater in Wiesbaden zwei Stücke eigener Composition von theils sinnig-elegischem (eine Romanze), theils wild-energischem Charakter (ein Nocturno) mit Kraft und Feuer vortrug. Den Schluss und die zweite Hälfte des Concertes bildete die B dur-Symphonie von Beethoven, welche von dem zahlreichen und glänzenden Publicum mit reichem Beifall aufgenommen wurde. — Am 5. Febr. fand im Theater zum Besten der Armen das zweite Vereinsconcert der Liedertafel statt; dasselbe enthielt nur Schumann'sche Werke: „Der Rose Pilgerfahrt" und den dritten Theil der Scenen aus Goethe's „Faust", „Faust's Himmelfahrt". Trotzdem das erste Werk seiner leichteren Verständlichkeit und seiner reizenden Melodien wegen zu den Lieblingsstücken der Oberrheinländer gehört, so gewann doch das letztere Werk wegen seiner gewaltigen Conception, die dabei der Grazie nicht entbehrt, den Beifall des Publicums im Sturm. Um den Doppelchören zu genügen, hatte sich der Alzeier Casino-Gesangverein bereit gefunden, seine Kraft mit der Liedertafel zu verbinden, wodurch die Aufführung ein erhöhtes Interesse und die hinreichende Kraft und den nöthigen Wechsel in der Klangfarbe

auch die zahlreichen Solisten genügten ihrer Aufgabe aus-
Alzeier und Mainzer Dilettanten wechselten wetteifernd
der ab. Nur zwei Künstler waren betheiligt, die vor-
Altistin Bartoldi von Wiesbaden und der vielver-
e, aber auch schon vielleistende und vielumworbene
he Heldentenor Diener, den wir nach langer Tenornoth
so grösseror Freude noch länger unser nennen dürfen.
R.

, 25. Febr. Die Concertsaison der Fastenperiode be-
18. mit einem Concerte zum Besten mittelloser Stu-
der Rechtsfacultät, und ist hiemit leider wieder die Aus-
eine lange Reihe sogenannter Wohlthätigkeitsconcerte
bei denen meistens die Wohlthat für das Auditorium
ird und welche die vorzüglichste Ursache sind, dass
oncerte hier nicht gedeihen können. In diesem Concerte
r Leitung des Capellmeisters Hrn. Tauwitz die „Jagd-
ie" von Kittl, dem ehemaligen Director des hiesigen
servatoriums, zur Aufführung, deren Palingenesie nach
30 Jahren bei ihrer geringen Erfindung und seichten
nicht nothwendig war und dies umsoweniger, als die
lose Reproduction die Mängel des Werks nicht zu decken
e. Von den Solisten fand Frau Huttary-Polak, als
e beliebte Sängerin am Deutschen Landestheater noch
Angedenken, lebhaftesten Beifall beim Publicum. Der
llist Hr. Jimenez aus Leipzig gab uns in Goltermann's
zwar unverkennbare Beweise seiner bedeutenden
, doch schien der Vortrag durch Indisposition nicht
lich beeinträchtigt zu sein. — Das 2. Philharmonische
brachte unter Direction des Capellmeisters Hrn. Smetana
ohn's Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt",
ymphonie von Phil. Em. Bach und Beethoven's 5. Sym-
deren Ausführung jedoch bei zugestandener Correctheit
emeinen der feinere Schliff und das „geistige Band"
– Den erfreulichsten Gegensatz bildete die 8. Symphonie
ters, welche im 3. Concerte des Conservatoriums am 25.
nter der anerkennungswürdigsten Leitung des Hrn. Direc-
jci mit Rücksicht auf die in ihr herrschende vollendetste
lerei eine ausgezeichnete Wiedergabe fand. Den jugend-
Zöglingen des Instituts gebührt nach ihrem Leiter das
chränkteste Lob; sie gingen aus dem Feuer des Humors,
sämmtlichen Sätze durchglüht, als siegreiche Helden her-
ass der 2. Satz *Allegretto scherzando* nicht verschleppt
ist durchaus zu billigen; weniger einverstanden konnte
t dem rascheren Zeitmaasse des 3. Satzes *Tempo di Mi-*
sein, das beinahe an den Ausspruch Rich. Wagner's er-
dass dieser Satz mit nie wankender Entschiedenheit überall
ischender Ländler zum Besten gegeben werde. Zu einer
ren Zierde gereichte diesem Concerte die Vorführung eines
ten Gastes, des Hrn. Capellmeister Reinecke, der das
gsconcert von Mozart in Ddur und seine Variationen über
ma von Bach spielte und zum Schlusse die Ouverture zu
per „Manfred" dirigirte. — Es wäre wohl sehr überflüssig,
em Orte die pianistischen Vorzüge dieses Künstlers näher
uheben; es genüge daher zu constatiren, dass derselbe
ausserordentlichen Beifall fand und einen vollständigen
erzielte. Nach wiederholtem stürmischen Hervorrufe
er noch als Zugabe „Am Springbrunnen" von Schumann.
nd der Direction des Conservatoriums zum besonderen
verpflichtet, dass sie uns die Gelegenheit verschaffte,
einecke endlich hier zu hören, und hoffen, dass er selbst
glänzenden Aufnahme, die ihm das Publicum bereitete,
auch mit der Leistung der Conservatoriumsschüler in
Ouverture wohl zufrieden sein dürfte. A. K.

rich, 28. Februar. In Fortsetzung unseres letzten Be-
über die Abonnementconcerte ist es zunächst das Benefiz-
von Hrn. Musikdirector Fr. Hegar, welches wir zu
en haben. Dasselbe fand am 23. Jan. statt, und das Pro-
bestand nur aus den Nummern: Mendelssohn's Ouverture
Sommernachtstraum", Violinconcert in Ddur, componirt
rgetragen vom Concertgeber, acht Lieder aus dem Schu-
hen „Liederkreis", gesungen von Frau Albertine Hegar-
Volkart, und Adur-Symphonie von Beethoven. Bei dem Violinconcert mussten wir dem productiven wie dem reproductiven Talent des Hrn. Hegar gleiche Anerkennung zollen. Die Motive sind edel und gut durchgeführt, hie und da vielleicht etwas zu sehr in die Breite gesponnen; die Passagen sind neu und interessant und werden durch eine glücklich gewählte Instrumentation wirksam unterstützt. Dabei wurde das Stück von dem Componisten mit gleichem Feuer und derselben technischen Sicherheit vorgetragen, die wir schon oft an ihm gewürdigt haben — kein Wunder also, dass das Werk sich des allgemeinsten Beifalls erfreute und uns hoffentlich bald wieder zu Gehör kommen wird. Frau Hegar bewährte beim Vortrage der Schumann'schen Lieder die oft gerühmten Vorzüge, welche sie namentlich als Liedersängerin besitzt, und auch den Vortrag der beiden Orchesterstücke würden wir ohne Rückhalt als mustergiltig bezeichnen, wenn wir nicht im ersten Satze der Symphonie einige Vortrags- und Temponuancen vermisst hätten, die freilich nicht vorgeschrieben sind, für unser Gefühl aber unentbehrlich scheinen. — Acht Tage nach diesem Concert, am 30. Jan., und dann in der gleichen Woche am 3. Febr. fanden zwei Concerte statt, die wir gemeinsam besprechen können, da beide von der Tonhallegesellschaft arrangirt waren, und in beiden die Hauptanziehungskraft von Hrn. Leopold Auer ausging. Ueber das ebenso glänzende als seelenvolle Spiel dieses Künstlers, über seine eminente Technik ist in diesen Blättern schon von mehreren Städten aus einlässlich berichtet worden. Was uns bei Hrn. Auer's Spiel besonders gefesselt hat, ist seine, wir möchten fast sagen, dramatische Auffassung der Musikstücke. Ein Adagio von ihm gespielt, ist ein ganzes Gedicht; mit unwiderstehlichem Zauber führt er den Hörer durch die mannichfaltigsten Gefühlsregungen, immer sanft vermittelnd und immer wieder neu und überraschend, bis in milder Versöhnung das Ganze zum unendlich zarten Abschlusse gelangt. Die von Hrn. Auer vorgetragenen Stücke waren Beethoven's Violinconcert in Ddur und das Amoll-Concert von Molique, ferner Rêverie und Tarantelle von Auer, Perpetuum mobile von Paganini und das Adagio des 9. Concertes von Spohr. Als Sängerin trat in dem Concert am 3. Febr. Frl. Anna Kah von Heidelberg auf, und zwar mit der Mendelssohn'schen Concertarie und Liedern von Beethoven und Schubert. Die Dame konnte keinen bedeutenden Erfolg erringen, was vornehmlich ihrer noch zu unentwickelten Textaussprache und der hie und da schwankenden Intonation zuzuschreiben ist. Von Orchesterstücken gelangten an beiden Concertabenden zur Aufführung: „Anakreon"-Ouverture von Cherubini, die Symphonien in Es dur von Mozart und Ddur von Haydn und als Novitäten: „Des Sängers Fluch", symphonische Dichtung von H. von Bülow und die Schubert'sche Fmoll-Phantasie, für Orchester arrangirt von E. Rudorff. Das Bülow'sche Werk ist eines der gelungensten Erzeugnisse auf dem Gebiete der Programmmusik und kann sich den besten Werken von Liszt würdig zur Seite stellen. Der poetische Stoff ist in Ansehung dieses immerhin gefährlichen Kunstgebietes als ein selten glücklicher Griff zu bezeichnen; einerseits, weil das betreffende Gedicht Jedermann bekannt ist, und andererseits, weil dasselbe der musikalischen Bearbeitung viele günstige Momente darbietet. Diese letzteren sind vom Componisten in so origineller und charakteristischer Weise benutzt worden, dass der Zuhörer stets über den Gang der Handlung orientirt bleibt; doch auch von dem poetischen Stoffe ganz abgesehen, enthält das Werk so hohe musikalische Schönheiten, eine so reiche, ausdrucksvolle Melodik, eine so feine Rhythmik und schliesslich eine so glänzende Instrumentation, dass es uns Wunder nimmt, diesem bedeutenden Kunstwerke in den Concertprogrammen Deutschlands nicht häufiger zu begegnen. Die Instrumentirung von Fr. Schubert's Fmoll-Phantasie ist ein sehr glücklicher Gedanke, der in pietätvollster Weise ausgeführt worden ist. Die Phantasie hört sich an wie eine bisher unbekannte classische Symphonie aus den glücklichsten Zeiten unserer Kunst und wurde von unserem Orchester auch aufs Beste zur Ausführung gebracht. — Schon in einer der letzten Nummern des verflossenen Jahres haben wir über die für unsere Musikzustände sehr segensreiche Unternehmung der Kammermusiksoirées berichtet und die erste derselben eingehend besprochen. Von den vier Soirées, welche mittler

stattgefunden haben, können wir nur noch die Programme mittheilen. Soirée II: Quartett, Dmoll, von Haydn; Trio, Dmoll, von Mendelssohn; Quartett, Amoll, von Schubert. Soirée III: Trio, Ddur (Clavier und Streichinstrumente), von Beethoven; Präludium und Fuge, Gmoll, für Violine allein von Bach; Quintett, Fmoll (Clavier und Streichinstrumente), von Brahms. Soirée IV: Quartett, Amoll, von Schumann; Variations sérieuses von Mendelssohn; Trio, Es dur, von Schubert. Soirée V: Sextett, Bdur, von Brahms; Rondo, Hmoll (Clavier und Violine), von Schubert; Trio, Fdur, von Schumann. h—z.

Concertumschau.

Altenburg. Concert des neu ernannten Hofpianisten Hrn. A. Bratfisch aus Stralsund unter Mitwirkung von Frau Spranger und Hrn. R. Heckmann aus Leipzig, sowie der herz. Hofcapelle mit Cherubini's „Abenceragen"-Ouverture und verschiedenen dankbarst aufgenommenen Solonummern.

Basel. 9. Abonnementconcert der Concertgesellschaft: Ocean-Symphonie von A. Rubinstein, Ouverturen von Gade („Hamlet") und Spohr („Jessonda"), Gesangvorträge des Frl. V. v. Facius aus Berlin, zwei Sätze des classischen 2. Violinconcertes von Bériot (Hr. A. Bargheer).

Bayreuth. Concert des Musik-Dilettantenvereins: C dur-Symphonie und „Zauberflöten"-Ouverture von Mozart, Vocalquartett aus „Oberon" von Weber etc.

Bergen (Norwegen). 4. Kammermusikconcert der „Harmonie": G moll-Clavierquartett von Mozart, Streichoctett von Svendsen etc.

Berlin. 2. Soirée des gräfl. Hochberg'schen Quartettvereins: Streichquartette in C dur, No. 6, von Mozart, in Cis moll von Beethoven und in Ddur, No. 35, von Haydn. — Musikdirector Bilse's Concerte vom 20.—22. und 24.—26. Febr. boten ausser einer Ouverture zu „Fiesko" von H. Urban nur Reprisen beliebter Repertoirestücke. — Concert der Singakademie am 8. März: „Des Heilands letzte Stunden", Oratorium von Spohr.

Bern. 5. Abonnementconcert: Dmoll-Symphonie von A. Dietrich etc.

Brandenburg a. d. H. Concert der Steinbeck'schen Singakademie und des Männergesangvereins: „Ruy-Blas"-Ouverture und „Loreley"-Finale von Mendelssohn, „Frühlingsbotschaft" von Gade, „Frithjof" von M. Bruch.

Breslau. Symphonieconcerte der Concertcapelle am 23. Febr. und 1. März: 1. Symphonie von Beethoven, Emoll-Suite von Lachner etc. — Extraconcert derselben Capelle am 27. Febr.: 1.—3. Satz aus Beethoven's 9. Symphonie, Festouverture von L. Damrosch, „Sakuntala"-Ouverture von C. Goldmark, Ungarischer Marsch von Schubert-Liszt, Violinsolisten: HH. O. und L. Lüstner. — Verein für classische Musik am 24. Febr. und 2. März mit Werken von Mozart und Beethoven. — Tonkünstlerverein am 26. Febr.: Cmoll-Streichtrio von Beethoven, Gmoll-Quartett von J. Brahms, Lieder von Rubinstein und Liszt. — 11. Abonnementconcert des Orchestervereins mit Symphonien von Haydn und Mendelssohn etc.

Brünn. 1. Musikvereinsconcert: „Wasserträger"-Ouverture von Cherubini, Violinconcert von Beethoven (Hr. Grün aus Wien), „Die Nacht" für gemischten Chor mit Streichinstrumenten und Pianoforte von J. Rheinberger, „Schön Ellen" von M. Bruch.

Celle. 3. Symphonieconcert unter Leitung des Hrn. Reichert: Amoll-Symphonie von Mendelssohn, „Im Frühling", Concertouverture von Reichelt etc.

Chemnitz. 3. Casinoconcert: Dmoll-Symphonie von Schumann, Ouverture zu „Fidelio" von Beethoven, Ungarische Rhapsodie No. 2 von Liszt-Müller, Gesangvorträge des Frl. Anna Abom aus Stockholm, Claviervorträge des Frl. E. Lie aus Christiania.

Darmstadt. 5. Concert der grossherz. Hofmusik: 2. Symphonie von J. Raff, „Sommernachtstraum"-Ouverture von Mendelssohn, Gesangvorträge der Frau Lederer-Ubrich, Violinvorträge (auf bekanntestem Fundament) des Hrn. K. Bargheer aus Detmold.

Eisenach. Aufführung von Gluck's „Orpheus" durch den Musikverein unter Hrn. Thureau's Leitung, der nach Seite der vocalen Leistungen Gutes nachgerühmt wird. Ganz vorzüglich soll die Wiedergabe der Titelpartie durch Frl. Dotter aus Weimar gewesen sein.

Essen. 2. Concert des Gesang-Musikvereins: Septett von Beethoven, Sonate in Ddur von Mozart und Variationen von Schumann für zwei Claviere, Psalm 23 von Schubert, „Brautgesang" für Soli, Chor, Harfe und zwei Hörner von Ad. Jensen, Lieder für gemischten Chor (von Reinecke etc.).

Gera. 98. Concert des Musikalischen Vereins: 2. Symphonie von Beethoven, „Am Niagara", Concertouverture von W. Tschirch, Chorgesänge von A. Tottmann und Schubert, Gesangvorträge des Frl. M. Klauwell.

Graz. 4. Mitgliederconcert des Steyermärkischen Musikvereins: Symphoniesatz in Emoll von H. v. Herzogenberg, „Coriolan"-Ouverture von Beethoven, Claviervorträge des Frl. Kath. Phrym aus Wien (u. A. Fmoll-Concert von Chopin), Chorcompositionen von Schumann etc., vorgetragen vom Grazer Singverein.

Gr. Glogau. Instrumentalconcert der Singakademie: 7. Symphonie von Beethoven, „Lohengrin"-Vorspiel von Wagner und als erste Programmnummer das Es dur-Clavierconcert von Beethoven (Hr. Kniese).

Görlitz. Concert für Johannes Klingenberg: „Loreley"-Finale von Mendelssohn, „Erlkönigs Tochter" von Gade, Festmarsch von W. Klingenberg, Gesangvorträge der Frau Gottwald und des Hrn. Schnakenburg, Violoncellvorträge des Benefizianten.

Halle a. S. 3. Abonnementconcert im Volksschulgebäude: Cmoll-Symphonie von Gade, „Medea"-Ouverture von W. Bargiel, Gesangvorträge des Frl. Marie Klauwell und Flötenvortrag des Hrn. Barge aus Leipzig. Uns zugehende Mittheilungen sind betreffs der Leistungen der beiden Leipziger Künstler des höchsten Lobes voll. — Am 4. März Aufführung von J. S. Bach's Johannes-Passion durch die Singakademie, welcher von competenter Seite Wohlgelungenheit nachgerühmt wird. Unter den Solisten habe Hr. R. Wiedemann seinen Theil am besten vertreten.

Leipzig. 18. Gewandhausconcert: 8. Symphonie von Gade, Ouverture No. 2 zu „Leonore" von Beethoven, Gesangvorträge des Frl. Adele Asmann aus Barmen, Violinvorträge des Hrn. H. Schradieck aus Hamburg. — 6. Büchner'sches Symphonieconcert: 1. Symphonie von Schumann, „Sommernachtstraum"-Ouverture von Mendelssohn, Gesangsoli: Frl. M. Grosse, Violinsoli: Hr. J. Heiss.

Lemberg. 9. und 10. Soirée des Galizischen Musikvereins: Hmoll-Trio von J. Brahms, Violinsonate Op. 24 und Claviervariationen (Danse russe) von Beethoven, Claviersoli von Bach und Mikuli (Op. 15).

Magdeburg. Letztes Concert der „Vereinigung" am 2. März: Ddur-Symphonie von Haydn, „Zauberflöten"-Ouverture von Mozart, Gesangvorträge der Concertsängerin Frl. Agnes Eiswaldt aus London, Violoncellvorträge des Hrn. Kindermann aus Braunschweig. — 2. Kammermusiksoirée von Frl. Hertwig und den HH. Heckmann und Stalknecht: Fdur-Trio von Schumann, Clavierquartett in Adur von Brahms, Violin-, Violoncell- und Claviersoli. — 8. Logenhausconcert: Dmoll-Symphonie von Schumann, Ouverture zu den „Lustigen Weibern" von Nicolai, Gesangvorträge des Frl. Wilh. Schwartzkopff aus Dessau, Es dur-Concert von Beethoven (Frl. Elise Mühling).

New-York. 3. Kammermusiksoirée der HH. Dr. L. Damrosch und D. Pruckner: Claviertrios in Bmoll von R. Volkmann und in Gdur von J. Haydn, Cmoll-Violinsonate von Beethoven, Ungarische Tänze von Brahms-Joachim, „Mignon" von Liszt.

Oldenburg. 6. Abonnementconcert: Symphonien von Schubert (C dur) und Haydn (D dur), Ouverturen zu „Freischütz" von Weber und zu „Fiesko" von H. Urban, Präludium von Bach-Stör.

Paris. Conservatoriumsconcert am 3. März: Sinfonia eroica von Beethoven, Fragmente aus Mendelssohn's „Sommernachtstraum" und Berlioz' „Damnation de Faust" etc.

Pest. 4. Orchesterconcert von Hans Richter: Vorspiele und Quintett aus den „Meistersingern", sowie Huldigungsmarsch von R. Wagner, Sinfonia eroica von Beethoven.

Plauen. Am 29. Febr. Aufführung der „Missa solemnis“ von Beethoven durch das Seminar.

Stuttgart. 3. Quartettsoirée der HH. Singer und Genossen: Streichquartette von Beethoven (Op. 18, No. 6) und J. Raff (Op. 76) etc.

Wien. Concert des Pianisten Hrn. D. v. Rössl: Clavierquintett von Schumann, 2. Polonaise von Liszt, „Wanderer“-Phantasie von Schubert-Liszt und weitere Claviersoli von Chopin und Silas, Lieder von L. Landskron und R. Franz (Hr. Dr. Kraus), Violoncellsoli von Molique und S. Bach (Hr. Dr. Steinlechner).

Zittau. Liederabend des „Orpheus“ am 3. März: Vocalwerke von M. Hauptmann („Auf dem See“), A. Tottmann („Die stille Wasserrose“ und „Ostern“ [letzteres mit durchschlagendem Erfolg]), Rossini, Schumann, Jensen, Curschmann und L. Stark, Ungarische Tänze von Brahms, Clavierstücke von Raff und Mosonyi.

Zofingen. Letztes Winterconcert unter Leitung des Hrn. E. Petzold mit folgendem für die dortigen Verhältnisse sehr anerkennenswerthen Programm: „Hochland“-Ouverture von Gade, Friedensmarsch aus „Rienzi“ von Wagner, Sinfonie concertante für Violine, Viola und Violoncell mit Orchester von Mozart, nach einer Originalskizze ausgeführt von O. Bach, Ouverture und Finale des 1. Actes aus „Euryanthe“ von Weber, „Die Birken und die Erlen“ für Solo, Chor und Orchester von M. Bruch, Gesangvorträge des Frl. M. Leupold, Claviervorträge des Frl. E. Eckenstein.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Frl. Zimmermann von der Dresdener Hofoper trat am 1. d. M. als Euryanthe und am 4. d. M. als Elsa im hiesigen Opernhause auf. Am 5. sang auf derselben Bühne Hr. Coloman-Schmid aus Frankfurt a. M. den Arnold im „Wilhelm Tell“. Ferner erwartet man hier den Tenoristen Hrn. Schott aus München zu einem Gastspiel. — **Bremen.** Am 28. v. M. und am 1. d. M. gastirte hier Hr. Scaria aus Dresden mit bedeutendem Erfolg in den „Hugenotten“ und in den „Lustigen Weibern von Windsor“. — **Cöln.** Am 1. d. M. („Rigoletto“) eröffnete hier der grossherzogl. badensche Hofopernsänger Hr. Robinson eine Reihe von Gastdarstellungen. — **Dresden.** Frau Pauline Lucca trat jüngst zwei Mal im hiesigen Hoftheater auf, am 2. d. M. als Angela im „Schwarzen Domino“ und am 4. als Margarethe in Gounod's gleichnamiger Oper. — **Frankfurt a. M.** Das am 29. v. M. stattgehabte Auftreten der Frau Monbelli im hiesigen Stadttheater war von aussergewöhnlichem Erfolg begleitet. Auch hier spielte zwischen den einzelnen Acten der Oper der Geiger Sivori seine Paradepferde. — **Hamburg.** Bei der jüngsten „Tell“-Aufführung im hiesigen Stadttheater hatte Hr. Link von der Hannover'schen Hofoper die Rolle des Arnold übernommen. — **Leipzig.** Die früher zur italienischen Operngesellschaft des Impresario Franchetti gehörige Sängerin Frl. Bennati wird demnächst hier gastiren. — **London.** Frau Lucca wird Anfang April zur Opernsaison hier eintreffen. — **Magdeburg.** Am 1. d. M. eröffnete der italienische Kammersänger Chevalier Emanuel de Carion hier als Manrico im „Troubadour“ ein Gastspiel und setzte dasselbe am 4. d. M. als Edgardo in der „Lucia“ fort. Tags zuvor gastirte ferner hier Hr. Erdmann als Max im „Freischütz“. — **Stettin.** Frl. Haupt vom Hoftheater zu Neu-Strelitz ist nach einmaligem Gastspiel für die nächste Saison an das hiesige Stadttheater engagirt worden. — **Wien.** Der Hofopernsänger Hr. Walter wird während der hiesigen Opernferien eine grössere Gastspielreise unternehmen und u. A. die Städte Cöln und Frankfurt a. M. berühren. Frl. Aglaja Orgeni aus Hannover wird demnächst im hiesigen Hoftheater debutiren. Mit grosser Freude sieht man der baldigen Anwesenheit des famosen Baritons der Augsburger Bühne, des Hrn. Dr. Krückl, entgegen, der seine Mitwirkung den auf den 24. u. 25. d. M. fallenden Concerten der Gesellschaft „Haydn“ zugesagt hat.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 2. März: „In den Armen dein“ von Melchior Frank; „Meine Lebenszeit verstreicht“ von H. Schicht. — **Dresden.** Kreuzkirche am 2. März: „O Lamm Gottes unschuldig“, Chor von Eccard; „Jesu, meine Freude“, Chor von Vittoria. Frauenkirche am 3. März: „Des Staubes eitle Sorgen“, Cantate von J. Haydn. — **Magdeburg.** Domkirche am 3. März: „Da Jesus an dem Kreuze stund“, fünfstimmiger Choral von Eccard; „Wenn ich in Todesnöthen bin“ von Melch. Frank. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 3. März: Messe in B von J. Haydn mit Einlagen von Sacchini und Graun. K. k. Hofpfarrkirche zu St. August am 3. März: Messe nebst Einlagen von Mozart. Dominicanerkirche am 3. März: Messe in C, Op. 23, von C. Kempter mit Einlagen von J. Krall. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 3. März: Vocalmesse von F. Krenn.

Opernübersicht.

(Vom 25. bis 29. Februar.)

Leipzig. Stadtth.: 25. Rigoletto; 28. Nachtwandlerin. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 25. Tannhäuser; 26. u. 29. Teufels Antheil; 27. Czaar und Zimmermann; 28. Meistersinger. Walhalla-Volksth.: 25 Troubadour; 26 u. 28. Stumme von Portici. Victoriath.: 25., 26., 27., 28. u. 29. Morilla (Hopp). Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 25. u. 29. Rajah von Mysore (Lecocq); 26. Schöne Helena; 29. Marquis von Cartonnage (L. Robert). — **Bremen.** Stadtth: 28. Hugenotten. — **Breslau.** Lobe-Th.: 26. Paimpol und Perinette (Offenbach). — **Chemnitz.** Stadtth.: 27. Hugenotten; 29. Zauberflöte. — **Cöln.** Thalia-Th.: 25. Barbier von Sevilla; 26. Norma; 28. Freischütz; 29. Lustige Weiber von Windsor. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 26. Johann von Paris; 28. Fliegender Holländer. — **Elberfeld.** Stadtth.: 25. Figaro's Hochzeit; 29. Afrikanerin. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 29. Barbier von Sevilla. — **Hamburg.** Stadtth.: 25. u. 28. Entführung aus dem Serail; 26. Wilhelm Tell; 27. Freischütz; 29. Gespenst in der Spinnstube (A. Müller). — **Hannover.** Kgl. Hofth.: 25. u. 28. Lustige Weiber von Windsor; 27. Iphigenie auf Tauris. — **Magdeburg.** Stadtth.: 25. Lustige Weiber von Windsor; 27. Don Juan. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 25. Vestalin; 28. Martha. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 25. Fidelio; 27. Troubadour. — **Nürnberg.** Stadtth.: 28. Templer und Jüdin. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 25. Robert der Teufel; 27. Meistersinger; 29. Flotte Bursche (Suppé). Kralovské zemské ceské divadlo: 28 Svatba pri lucernách (Offenbach). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 25. Stumme von Portici; 27. Fidelio; 29. Lustige Weiber von Windsor. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 25. Troubadour; 29. Lohengrin. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 25. Euryanthe; 27. Rienzi; 28. Lucrezia Borgia; 29. Armida. Carl-Th.: 26. u. 29. Schneeball (Offenbach). Theater an der Wien: 25., 26., 27. u. 29. Fantasio (Offenbach). Strampfer-Th.: 25., 26., 27. u. 29. Schmuggler, Rose von St. Flour (Offenbach). — **Würzburg.** Nachträglich: 20. Zampa; 22. Hugenotten; 24. Wilhelm Tell. — 26. Lustige Weiber von Windsor; 28. Margarethe; 29. Afrikanerin.

Rückblick.

Im Laufe des Monates Februar waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten Offenbach in 74 Vorstellungen mit 19, Meyerbeer in 26 V. m. 4, Auber in 25 V. m. 5, Wagner in 23 V. m. 5, Mozart in 22 V. m. 4, Weber in 17 V. m. 2, Hopp in 16 V. m. 1, Donizetti in 15 V. m. 4, Nicolai in 14 V. m. 1, Lortzing in 13 V. mit 5, Verdi in 13 V. mit 3, Rossini in 13 V. m. 2, Schenk in 12 V. m. 1, Bellini in 9 V. m. 3, Suppé in 8 V. m. 3, Boieldieu in 8 V. m. 2, Gounod und Marschner in je 7 V. mit je 2, Flotow in 6 V. m. 3, Beethoven in 6 V. m. 1, Halévy und Robert in je 5 V. m. je 1, Adam und Mohr in je 4 V. m. je 1, Gluck in 3 V. m. 2 verschiedenen Werken, Lecocq und Méhul in je 3 V. m. einem, Dittersdorf, Jonas, Müller und Thomas in je 2

V. mit einem Werk und Conradi, Hérold, Hervé, v. Holstein, Isouard, v. Linder, Maillart, Mussé, Rozkosny, Schröder, Sebora, Spontini und Stawinsky je einmal vertreten.

Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), „Medea"-Ouverture. (Halle a. S., 3. John'sches Abonnementconcert.)
Brahms (J.), Clavierquartett in Gmoll. (Breslau, Musikabend des Tonkünstlervereins.)
— — Clavierquartett in Adur. (Magdeburg, Triosoirée von Frl. Hertwig und den HH. Heckmann und Stalknecht.)
— — Claviertrio in Hmoll. (Lemberg, 10. Soirée des Galizischen Musikvereins.)
Bruch (M.), „Frithjof". (Brandenburg a. d. H., Concert unter Dr. Thierfelder's Leitung.)
Damrosch (L.), Festouverture. (Breslau, Extraconcert der Symphoniecapelle.)
Fuchs (R), Symphonie. (Wien, Philharmonisches Concert.)
Gade (N. W.), Symphonie No 8. (Leipzig, 18. Gewandhausconcert.)
Goldmark (C.), „Sakuntala"-Ouverture. (Breslau, Extraconcert der Symphoniecapelle.)
Jensen (A.), „Brautgesang" für Soli, Chor, Harfe und 2 Hörner. (Essen, 2. Concert des Gesang-Musikvereins.)
Rheinberger (J.), „Die Nacht", für gemischten Chor mit Streichinstrumenten und Pianoforte. (Brünn, 1. Musikvereinsconcert.)
Rubinstein (A.), Ocean-Symphonie. (Basel, 9. Abonnementconcert der Concertgesellschaft.)
Tottmann (A., „Ostern", für gemischten Chor mit Pianofortebegleitung. (Gera. 98. Concert des Musikalischen Vereins.)
Tschirch (W.), „Am Niagara", Concertouverture. (Ebendaselbst.)
Urban (H.), Ouverture zu „Fiesko". (Berlin, Concert von Bilse. Oldenburg, 6. Abonnementconcert.)
Volkmann (R.), Claviertrio in Bmoll. (New-York, Kammermusiksoirée der HH. Dr. Damrosch und Pruckner.)
Wagner (R.), Vorspiele und Quintett aus den „Meistersingern". (Pest, 4 Orchesterconcert von Hans Richter.)
— — Huldigungsmarsch. (Ebendaselbst.)
Weyermann (M.), Sonate für Pianoforte und Violine. (Berlin, Concert des Hrn. O. Gehrke.)

Journalschau.

Echo No. 9. Aus der Correspondenz M. Hauptmann's. — Besprechung. — Kunstnachrichten. — Beilage: Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 9. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 10 Berichte und Notizen. — Zeitgemässe Betrachtungen.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Die von Rich. Wagner intendirte Musteraufführung der 9. Symphonie von Beethoven bei Gelegenheit der Grundsteinlegung seines Theaters in Bayreuth findet in den Kreisen der dabei in Betracht gezogenen Chorvereine, des Riedel'schen in Leipzig und des Stern'schen in Berlin, ein enthusiastisches Entgegenkommen. So ist es Prof. Riedel durch Vereinigung der Kerntruppen seines Vereins mit denen der Kirchengesangvereine zu Magdeburg (Rebling) und Weimar (Müller-Hartung) schon jetzt möglich, allein aus Mitteldeutschland eine sehr bedeutende Sängerschaar für den von Wagner gewünschten Chor zu stellen. — Da man nun aber auch mit Sicherheit einer eben so günstigen Lösung der Orchesterfrage entgegensehen darf, so steht dem ausschliesslich aus Patronen der „Nibelungen"-Aufführungen und Mitgliedern der verschiedenen Wagner-Vereine zur Bildung gelangenden Hörerpublicum ohne Zweifel ein wirklich einziger Genuss bevor.

* Zu den schon bestehenden Wagner-Vereinen sind neuerdings solche in Pest und London getreten. Ersterer hat sich am 20 Febr. constituirt und am 25. d M. im Hôtel „Hungaria" in Pest seine erste, sehr stark besuchte Versammlung abgehalten. Dieser Verein hat die specielle Tendenz, bei den Festvorstellungen in Bayreuth die ungarische Musikwelt angemessen zu vertreten, in Ungarn aber „Wagner's rein im nationalen Geiste vorwärtsstrebende Musiktendenz" allgemein populär zu machen. — Der Londoner Verein hat Lord Lindsay als Präsident und den Pianisten Dannreuther als Director und gedenkt eine Reihe Concerte mit Fragmenten aus Wagner's späteren Opern zum Besten des Bayreuther Unternehmens zu veranstalten.

* In Berlin fängt man auch in den Kreisen Studirender an, sich für die Bayreuther Festspiele zu interessiren: ein Anschlag am schwarzen Brett der dasigen Universität fordert die Studenten auf, „durch kräftige Propaganda dieses nationale Werk zu fördern".

* Von den verschiedenen Passions-Musiken scheint, soweit unsere Wissenschaft reicht, die von C. Riedel herausgegebene H. Schütz'sche in diesem Jahre die meisten öffentlichen Aufführungen erleben zu sollen. Wie wir bereits mittheilten, eröffnete betr. der letzteren der k. Domchor zu Berlin kürzlich den Reigen. Wird diese Vorführung in den meisten Fällen als eine interessante bezeichnet, von einem Musikblatt sogar als „Ereigniss" hingestellt, so glaubt dagegen ein anderer Berliner Referent unter im vorliegenden Falle ganz unhaltbaren Bedenken Protest gegen solche Berücksichtigung einlegen zu müssen. Wir für unseren Theil meinen, dass schliesslich doch immer noch ein gewaltiger Unterschied ist zwischen alten Werken von „kunstgeschichtlicher Bedeutung", wie der betr. Herr gütig zugibt, und Novitäten ohne jede Bedeutung für die Musikentwickelung, wie wir solche im letzten Jahre ganz besonders auf dem Gebiete der Oper — wir erinnern nur an eine gewisse „Gudrun" — über uns hereinbrechen lassen mussten.

* L. Spohr's selten gehörtes Oratorium „Des Heilands letzte Stunden" wird demnächst — ein merkwürdiges Zusammentreffen — an zwei aufeinanderfolgenden Tagen in Berlin und Breslau aufgeführt, nämlich in erster Stadt am 8. d. M. durch die dortige Singakademie und an letzterem Ort am 9. d. M. durch den Thoma'schen Gesangverein.

* Hrn. Aug. Langert's „Dornröschen", welches in Deutschland schlafen ging, soll demnächst in einem Concert des Genfer Conservatoriums, dessen neuester Lehrer der Componist ist, theilweise — nämlich nur unter Berücksichtigung des 1. Actes — wiedererweckt werden. Wie glücklich sind die Genfer dran, dass ihnen die weiteren Acte geschenkt werden! — In Deutschland wird dieses Werk vielleicht einen guten Ersatz durch die gleichbetitelte Oper des Hrn. Musikdirector Ferd. Langer finden, deren Aufführung auf den Hoftheatern zu Weimar und Mannheim bevorsteht.

* Rheinberger's jüngst vollendete komische Oper „Thürmers Töchterlein" wurde bereits von der kgl. Generalintendanz in München zur Aufführung angenommen und soll noch im Laufe des Sommers in Scene gehen.

* Am 29. Febr. fand in Elberfeld die erste Aufführung von Meyerbeer's „Afrikanerin" statt. Mancher Besucher hat diese neue Bekanntschaft als unverdientes Schicksal ertragen.

* Max Bruch's neue Oper „Hermione" soll der „C. Ztg." zufolge auch im neuen Stadttheater zu Cöln zur Aufführung gelangen.

* In der Zeit vom 18. März bis 25. April wird im Theater an der Wien zu Wien der Impresario Merelli mit einer italienischen Operngesellschaft eine Reihe von Vorstellungen geben; zunächst sind die Opern „Lucia", „Linda", „Traviata", „Don Pasquale", „Sonnambula" und „Barbier von Sevilla" in Aussicht genommen. Ausserdem wird sich vor den Wienern noch eine andere italienische Operntruppe (von Signor Franchetti geleitet) im Strampfer-Theater während des Monats Mai produciren. — Viel Vergnügen!

* Frl. Marie Krebs, die Dresdener Pianistin, deren ganz besonders auch um die neuesten Clavierwerke von Brahms, Liszt, Litolff, Raff, Rubinstein etc. verdienstliche Concertthätigkeit in Amerika wir wiederholt schon in Erwähnung brachten, feiert dort überall, wo ihre ausgedehnten Reisen sie hinführen, die seltensten Triumphe; das Publicum wetteifert in der Darbringung aller erdenklichen Ovationen, und die Kritik schäumt von Lob über. Und Frl. Krebs' Triumphe beschränken sich nicht, wie schon gesagt, auf nur wenige Orte und Menschen, es kennzeichnet diese Künstlerin vielmehr eine seltene körperliche, wie geistige Elasticität, die es ihr z. B. auch möglich machte, in der Zeit vom 2. Oct. bis 25. Febr. circa 50 Städte Amerikas zu berühren und dabei in ohngefähr 100 verschiedenen Concerten mit sich gleich bleibenden künstlerischen Leistungen hervorzutreten.

* Die „Patrie" meldet, dass „einer der hervorragendsten französischen Componisten, welcher auf den Opernbühnen einen ersten Platz einnimmt" — andere Blätter nennen ohne Umschweife den Namen Gounod —, aus London als schwer geisteskrank in eine Pariser Heilanstalt gebracht worden sei.

* Die tüchtigen Künstler HH. Franz Ries, Violinist, und Ignaz Brüll, Pianist, haben soeben eine sehr erfolgreiche gemeinschaftliche Concerttour, auf welcher sie die Städte Königsberg, Elbing, Danzig, Thorn, Bromberg etc. berührten, beendigt.

* Der gräfl. Hochberg'sche Quartettverein der HH. Schiever, Franke, Wolff und Hausmann gab kürzlich auch in Leipzig, und zwar in der 25. Kammermusik des Zweigvereins des Allgemeinen deutschen Musikvereins Proben seiner Leistungen und fand wärmste Anerkennung für das glatte, exacte Zusammenspiel.

Auszeichnungen. Der Tenorist Labatt in Wien hat von dem Prinzen Oskar von Schweden die Medaille für Kunst *„in sui memoriam"* erhalten. — Dem Director des Wiener Hofopernтheaters, Johann Herbeck, wurde der brasilianische Rosenorden verliehen. — Der Herzog von Altenburg hat Hrn. Concertmeister David in Leipzig das Ritterkreuz des Ernestinischen Hausordens und Hrn. Musikdirector A. Bratfisch in Stralsund das Prädicat eines herzogl. sachsen-altenburgischen Hofpianisten verliehen. — Der Musikverein zu Darmstadt hat Hrn. Musikdirector E. Petzold in Zofingen zu seinem Ehrenmitglied ernannt.

Gestorben. In Copenhagen starb kürzlich in jugendlichem Alter die Sängerin Frau Rüse, ein sehr talentvolles Mitglied des k. Theaters.

Briefkasten. *H—h.* in *H.* Unbesorgt, wir kennen unsere Leute. — *W.* in *B.* Die Existenz jener Antikritik war uns schon auf anderem Wege bekannt geworden. Die von Ihnen mitgetheilten Einzelnheiten derselben, wie z. B. „auch bemängelt er den Schluss „Meiner Gattin", sind allerdings sehr ergötzlicher Natur. Die Unzufriedenheit des betr. Hrn. Doctor ist uns im Hinblick auf das bez. wirklich milde Urtheil geradezu unerklärlich. — *A. R.* in *C.* Ihre freundliche Notizgabe greift etwas zu weit zurück. Für die Zukunft bitten wir um grössere Neuheit der gef. Mittheilungen. — *M. P.* in *G.* Wir haben von Ihnen nur die Angabe von 4 Vorstellungen für Monat Februar erhalten; eine Einfügung in die bez. Rubrik war deshalb nicht thunlich. — *F. B.* in *D.* Sie haben uns mit Ihrer gef. Einsendung die erste Lösung übermittelt. — *E. A. V.* in *B.* Wir fassen hauptsächlich anständige Ensemblewerke, mit Ausschluss von Vocalwerken a capella, ins Auge. Gedruckt, oder Manuscript, ist gleich. — *F. J. K.* in *F. a. M.* Die gew. umgehende Aufnahme ist aus verschiedenen Gründen nicht möglich. — Wir werden Sie in dem vorausgesetzten Falle sofort in Kenntniss setzen. Eine Entgegnung dürften Sie zunächst in unserem Blatt zu erwarten haben. — *Dr. B.* in *F.* Artikeleingang wird bestätigt. — *Senatefi* in *Cz.* Lobe hat sein einschlägliches Werk zu dem angedeuteten Zwecke geschrieben. — Ihre andere Anfrage wird der Concertunternehmer Hr. Steinitz in Berlin beantworten können. — *J. B.* in *G.* Die Cotta'sche Ausgabe wird nächstens die erbetene Berücksichtigung finden. — „Des Pudels Kern" in der bew. Angelegenheit war ja aus unserer No. 8 deutlich genug zu erkennen. — Die von unserem Blt. abweichende Beurtheilung des L.'schen Werkes ist uns in ihren Motiven zwar unverkennbar, letztere sind jedoch nicht mittheilbar. — . . . . . (?) Das nachgefragte Programm befindet sich in der „Neuen Zeitschrift für Musik", Jahrg. 1853, No. 3 (Leipzig, C. F. Kahnt). Nach unserer Ansicht steht einem Abdruck für Ihren Zweck nichts im Wege.

Anzeigen.

[79.]

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Bach, Joh. Seb., Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus, mit ausgeführtem Accompagnement, bearbeitet von **Robert Franz.**

Partitur . . . . . 12 Thlr. netto.
Orchesterstimmen . . . . . 15 Thlr. netto.
Chorstimmen . . . . . 2 Thlr. netto.
Textbuch . . . . . 2½ Ngr. netto.

——— Dieselbe für Pianoforte allein mit Beibehaltung der Textesworte bearbeitet von **Selmar Bagge.** 8. Neue wohlfeile Ausgabe. 1 Thlr. netto.

In einigen Tagen erscheint ferner:

Bach, Joh. Seb., Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus. Clavierauszug mit Text, bearbeitet von **J. Jadassohn.** 1 Thlr. 15 Ngr. netto.

Neuer Verlag von Ed. Bote & Bock in Berlin.

In unserem Verlage erschien soeben:

[80.]

Franz Abt,

Mein Himmel.

Lied für eine Singstimme mit Pianoforte.

Op. 417, No. 1.

Preis 7½ Ngr.

[81.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur schnellen und billigen Besorgung von **Musikalien, musikalischen Schriften etc.** bestens empfohlen.

[82.] **Verlag von Hermann Costenoble in Jena.**

Vorräthig in allen Buchhandlungen:

Die Elemente

des

musikalischen Rhythmus mit besonderer Rücksicht auf unsere Opern-Musik.

Von

Rudolf Westphal.

I. Theil. Gr. 8°. Eleg. broch. Preis $2^2/_3$ Thlr.

[83.] **Neue Musikalien**

im Verlage der Hofmusikalienhandlung von

Adolph Nagel in Hannover.

Abt, Franz, 3 Lieder, Werk 388, für höhere Stimme, mit Pfte. No. 1, 3 zu $7^1/_2$ Ngr., No. 2 10 Ngr. (Auch für tiefere Stimme.)

Bott, J. J., Andante und Capriccio f. Vlne., Werk 30, m. Pfte. 1 Thlr. 12 Ngr. (Orchesterstimmen in Abschrift.)

Bronsart, Ingeborg von, 3 Lieder f. 1 Stimme m. Pfte., 23 Ngr.

Hille, Ed. 5 Lieder für tiefe Stimme m. Pfte., Werk 35. 22 Ngr. 6 Lieder mit Pfte., Werk 36. 1 Thlr.

Kummer, F. A., Salonstück über Mel. a. d. „Nachtwandlerin" für Vcll., Werk 159, m. Quart. 1 Thlr., m. Pfte. $27^1/_2$ Ngr.

Lange, C. H., 2 Lieder für 4 Mst., Werk 41. 14 Ngr.

Matys, Karl, 4 Stücke f. Waldhorn m. Pfte., Werk 17. 25 Ngr. 3 Lieder für 4 Männerst., Werk 28. 14 Ngr.

Schefter, R., 2 deutsche Lieder für vierstimm. Männerchor, Werk 6. 15 Ngr.

[84.] In unserem Verlage erschien:

Franz Bendel.

Sérénade - Tyrolienne

für Pianoforte.

Neue Ausgabe. Preis 20 Ngr.

Ed. Bote & Bock,

kgl. Hofmusikhandlung in Berlin.

[85.] Bis 1. Mai l. J. suche ich für mein hiesiges Musikaliengeschäft einen tüchtigen Gehilfen, der die deutsche Musiklitteratur kennt, womöglich selbst ein Instrument spielt, Gewandtheit in der Bedienung des Publicums besitzt, überhaupt im Stande ist, das Geschäft in meiner Abwesenheit selbständig zu führen und auf eine **dauernde Stellung** reflectirt.

Offerten erbitte unter Beifügung von Photographie und Empfehlungen.

Nürnberg, 1. März 1872.

Wilhelm Schmid.

Soeben erschien:

[86.] **Sigurd Slembe.**

Symphonische Einleitung zu Björnstjerne Björnsen's gleichnamigem Drama

von

Johan S. Svendsen.

Op. 8.

Partitur Preis 1 Thlr. 20 Ngr.

Orchesterstimmen (complet). Preis 3 Thlr.

Clavierauszug zu vier Händen, bearbeitet von **Aloys Reckendorf.** Preis 1 Thlr.

Leipzig. **E. W. Fritzsch.**

[87.] Im Verlage von **Falter & Sohn** in München sind erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

L. Abel.

25 Violin-Etuden mit einer begleit. Violinstimme für vorgeschrittene Spieler, mit besonderer Rücksicht auf solche technische und rhythmische Schwierigkeiten, wie neuere Orchesterwerke sie darbieten.

Eingeführt in der kgl. Musikschule in **München.**

Heft 1. 1 Thlr. 6 Gr. Heft 2. 1 Thlr. 16 Gr.

[88.] **Offene Stellen für Musiker.**

Gesucht: Ein Violinvirtuose von Bedeutung **zum 1. April** für das Bilse'sche Orchester in Berlin. Adr. **Musikdirector B. Bilse.** — Ein Dirigent für den Cäcilienverein **zu Zweibrücken.** Adr. **Ausschuss dieses Vereins.** — Ein 1. Violoncellist. Adr. Musikalienhändler **B. Friedel** in Dresden.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 15. März 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ
für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 12.

Inhalt: Alte Sachen. Von W. Tappert (Schluss.) — Kritik: Violoncellsonaten von J. S. Bach in den Bearbeitungen von C. G. P. Grädener und Dr. W. Stade. — Feuilleton: Das Philisterthum in der Musik. Ein Capitel über Anti-Wagnerianer. — Tagesgeschichte: Musikbrief aus Wien. — Kürzere Berichte. — Concertumschau. — Engagements und Gastspiele. — Kirchenmusik. — Opernübersicht. — Aufgeführte Novitäten. — Journalschau. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Briefkasten. — Anzeigen.

Die geehrten Leser

des „Musikalischen Wochenblattes", deren Abonnement mit dem laufenden Quartal, resp. mit No. 13 zu Ende geht, werden für den Fall, dass sie dieses Organ über diesen Termin hinaus zu erhalten wünschen, gebeten, desfallsige Bestellungen gefälligst rechtzeitig anbringen zu wollen, damit in der Zusendung keine Unterbrechung stattfindet. — Den werthen Jahresabonnenten gegenüber bedarf es natürlich dieser Erinnerung nicht.

E. W. FRITZSCH.

Alte Sachen.

Von **Wilhelm Tappert.**

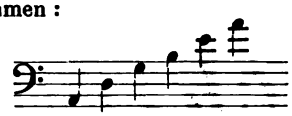
(Schluss.)

5. Ein Lautenbuch vom Jahre 1700.

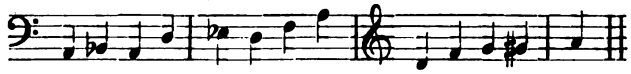
Unsere Zeit kennt als Modeinstrument nur das Clavier. Soweit die Civilisation reicht, findet man dieses Möbel, und der Mensch vermag eher seinem Schicksale als dem Pianoforte zu entgehen! Früher war die Gunst der Gebildeten einem Instrumente zugewendet, welches heute nur noch dem Namen nach bekannt ist. Die Guitarre, ein plebejisch-verkommener Sprössling der stolzen Ahnfrau, zeigt kaum irgend welche Spuren der edlen Abkunft. Die Laute hat sich ziemlich lange behauptet im Kampfe um das Dasein, am längsten hielt sie sich im Orchester, wo ihr die Begleitung der Recitative zufiel. Doch auch hier verdrängte sie das Clavier, der „Lautenist" kam auf den Aussterbe-Etat, sein Instrument in die Rumpelkammer, und nur noch in der Sprache der Dichter behauptet sie als „Wortbild" ihr bescheidenes Plätzchen; was der Leser sich dabei denkt, ist ja gleichgiltig! Es wäre thöricht, die Zeit des Lautenspiels und dieses selbst zurückwünschen zu wollen, aber eben so unrecht würde es sein, wollte man ihren einstigen Einfluss auf die Musik, ihre nachwirkende Bedeutung unterschätzen. Von den Lautenisten haben die Pianisten ihr Bestes gelernt. Froberger (1637—1700), der Erste, welcher leidlich für das Clavichord schrieb, studirte die Werke und Spielweise der damaligen Favorit-Lautenisten und bemühte sich diese nachzuahmen. Wir dürfen froh sein, dass man nicht anderswo nach einem Vorbilde suchte. Die Mängel der Lautentechnik zeigen sich in den Claviercompositionen des vorigen Jahrhunderts überall, das Hereinstolpern eines vollen Accordes (namentlich bei Abschlüssen) zwischen dünnfädiges Stimmengewebe ist echt lautenmässig. Die liederliche Schreibart in manchen Mendelssohn'schen Liedern ohne Worte — man sehe 'mal genau die Nummern 4 und 9 durch — beweist, wie lange dergleichen sich fortpflanzt.

Die Laute stammt von dem fast gleichnamigen Instrumente der Araber ab, welches mit 4 Saiten, Symbolen der vier Elemente: Erde, Wasser, Luft, Feuer, bezogen war. Aus der eigenthümlichen Notation, deren sich die deutschen Lautenmeister schon um 1500 bedienten, ist ersichtlich, dass das abendländische Instrument zuerst

5 Saiten hatte. Stimmung: *d g h e a.* Bereits Virdung (1511) spricht von 6 Saiten, es war das tiefe (grosse) *A* hinzugekommen:



Im Laufe der Jahrhunderte mehrte sich der Tonreichthum; eine 7. Saite kam auf das mit Bunden versehene Griffbrett, und freischwebende Bass-Chorden eröffneten dem Spieler ein weites, ergibiges Feld für die harmonische Behandlung des Instrumentes. Zuletzt war die Laute 12—14-chörig, d. h. sie enthielt ausser den 7 Griffbrettsaiten (meist paarweise vorhanden, daher der Ausdruck Chor) noch 7 Basssaiten; die Stimmung der ersteren war durch den Gebrauch fixirt, die letzteren wurden je nach Maassgabe der gewählten Tonart zum Theil ungestimmt. Die Tonbezeichnung geschah in Deutschland anfangs durch Buchstaben, indem man sich das Alphabet quer über das Griffbrett geschrieben dachte, die leeren Saiten aber mit 1, 2, 3, 4, 5, die hinzugefügte tiefste mit 1 notirte. Die chromatische Folge der jüngeren Saite 1 erhielt dieselben Buchstaben wie die der älteren 1, nur wurden sie gross geschrieben. Eine Tonreihe wie diese:



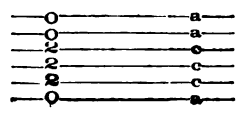
musste der Lautenist vor 400 Jahren so schreiben:

1 A 1 1 | a 1 l g | n d v t | 5 |

Eine wunderliche Art Noten, und doch lange gebräuchlich auch für Geigen-Instrumente. (Hans Gerle, Musika auf die Instrumente der grossen und kleinen Geigen auch Lauten etc. Nürnberg 1532.) Die Zeichen für die Tondauer (Notenwerthe) setzte man über die Buchstaben; sie waren der deutschen Tabulatur entnommen und bestanden aus Puncten, einfachen und gegitterten Strichen:

Ihre Bedeutung entsprach unseren Werthzeichen: 𝅝 𝅗𝅥 ♩ ♪ ; die Gitterung war zuerst nicht üblich, dann aber wegen ihrer bequemen Schreibweise allgemein.

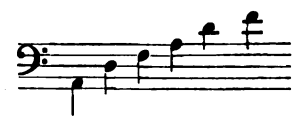
Die Notation der Italiener und Franzosen verdrängte die in Deutschland gebräuchliche, deren Erfindung einem Blinden zugeschrieben wird. Die Welschen bedienten sich eines Systems von 6 Linien, jede Linie war das Abbild einer Griffbrettsaite. Die Bunde wurden mit den fortlaufenden Zahlen 1—9 (X, Ẋ und Ẍ sind sehr selten), oder mit den Buchstaben b — n bezeichnet. Die leeren Saiten hiessen bei Anwendung der Ziffern 0, im anderen Falle a.



Diese beiden Säulen bedeuten: erste Saite leer (*A*), auf Saite 2—4 die Töne des zweiten Bundes (*e a cis*), die beiden oberen Saiten leer (*e a*), in unserer Notenschrift:

Ich lasse hier, wo ich mich kurz fassen muss, den Umstand ganz unberücksichtigt, dass die Ziffern-Tabulatur des 16. Jahrhunderts die 6 Linien in umgekehrter Ordnung verwendet. Die Werthbestimmungen wurden durch Zuhilfenahme der Figuralnoten 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 ♩. ♩ oder 𝅗𝅥. ♩ | . | ♪ ermöglicht, die Sechszehntel durch verschnörkelte Achtel; die umständlichen Gitterzeichen liess man fallen; eine weitere Erleichterung verschaffte sich der Schreibende dadurch, dass er bei mehreren Tönen von gleicher Dauer das betreffende Zeichen nur über dem ersten beifügte.

Im vorigen Jahrhundert war die Stimmung der Laute eine ganz abweichende, nämlich:



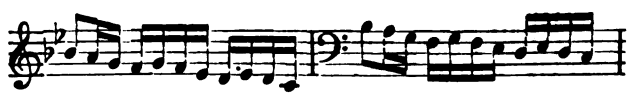
also zwei über einander gethürmte D moll-Quart-Sextaccorde. Die tieferen Saiten wurden bezeichnet: *a* – = ≡ ≣ *a a a a* oder 4, und ergaben: *Gis (As)* oder *G, Fis (Ges)* oder *F, E, Dis (Es)* oder *D, Cis (Des)* oder *C.* Es waren viele neue Signaturen nothwendig geworden, um die mancherlei Spielmanieren: Schleifer, Triller, Bebung u. s. w. anzuzeigen. Die Notenschrift der Lautenisten ist schliesslich eine gar complicirte. Es dürften die letzten derartigen Drucke vor 100 Jahren erschienen sein. Ich besitze Copien aus: David Kellner, 16 auserlesene Lautenstücke, Hamburg 1747, weiss aber genau, dass dieses Werk nicht das letzte seiner Gattung gewesen ist.

Während seiner Anwesenheit in Berlin hatte Hr. Professor Ambros aus Prag die Güte, mir ein Lautenbuch vom Jahre 1700 (etwa) mitzutheilen und die Ausnützung desselben längere Zeit hindurch zu gestatten. Das Werk, 52 Blätter quer Folio stark, enthält eine Menge Handstücke, componirt und eigenhändig geschrieben von dem seiner Zeit berühmten St. Luc. Der Verfasser war königl. franz. Lautenist gegen das Ende des 17. Jahrhunderts. Anno 1700 verliess er sein Vaterland und ging nach Wien. Er berührte auf der Reise Berlin und wurde hier veranlasst, zu bleiben, bis die Hochzeit des Erbprinzen Friedrich von Cassel mit der kurbrandenburg'schen Prinzessin Louise Dorothea Sophie vorüber war. Ein zeitgenössischer Schriftsteller berichtet gelegentlich darüber: „Am 6. Juni zu Mittag ward die Tafel in dem Oraniensaale gedeckt und bei derselben

nur mit einer stillen Musik aufgewartet, nämlich mit der Laute, die der französische grosse Künstler de St. Luc zu des ganzen Hofes Verwunderung mit einer fast entzückenden Lieblichkeit rührte."

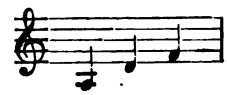
Der Inhalt des erwähnten Buches gibt über des Künstlers weiteren Lebenslauf einige Aufklärungen. Luc blieb in Wien, gesucht in den höheren Kreisen und quasi Hoflautenist des Prinzen Eugen von Savoyen. „Der Diener Ludwig XIV.", bemerkt Ambros am Schlusse seiner einleitenden Notizen, „feierte die Siege Eugen's durch Allemanden und Märsche und celebrirte u. A. die Niederlage der Franzosen vor Turin."

Den Hauptinhalt des Manuscriptes bilden Allemanden, Couranten, Sarabanden, Menuetten und andere Tanzformen. Viele Stücke tragen noch besondere Ueberschriften, welche die Gelegenheit ihrer Entstehung andeuten oder den Charakter des musikalischen Inhaltes ausdrücken sollen. In letzterer Beziehung hat Hr. Luc nicht viel los; seine Allemande: „La Belle en bois dormant" unterscheidet sich in nichts von den 20 anderen. Unter den „Airs" gibt es jedoch eines, welches einen glücklichen Anlauf zum „Charakterstücke" macht: *„Jupiter tenant son foudre."* Schon die Wahl der Tonart ist bemerkenswerth: Cmoll. Wie Esdur wegen seiner drei B-Vorzeichnungen für den Gottesdienst bevorzugt wurde, den lichten Göttern geweiht war, so hatte Cmoll die Kraft, den dunklen Ehrenmännern des heidnischen Olymp, den verfluchten Gesellen in der christlichen Hölle mit gutem Effect zu dienen. Das Blitz-Motiv (es kann auch rollenden Donner bedeuten!), welches St. Luc seiner Laute abzwingt, heisst so:

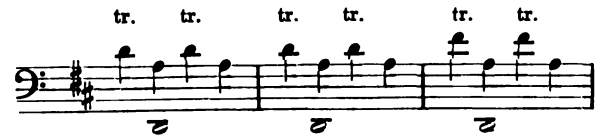


Es findet sich später bei Gluck, Mozart, Beethoven und Weber (Kaspar's Lied: „Hier im irdschen Jammerthal"). Merkwürdig ist es mir, dass man die Cdur-Symphonie von Mozart, in deren Finale das Motiv als Thema erscheint, Jupiter-Symphonie nennt. Sollte vielleicht hier ein Zusammenhang sein? Der „blitzende Jupiter" war möglicherweise eine typische Gestalt, wie bei uns Gretchen am Spinnrade, der sterbende Pole, Kurmärker und Picarde, Jedem als lebendes Bild ohne Worte, als Wortbild ohne Weiteres verständlich. Gewiss ist, dass man um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Wien einen unwiderstehlichen Mann (wie Graf Gotter) *„le Jupiter foudroyant"* nannte. Warum sollte die congruente musikalische Formel sich nicht ebenso fortgeerbt haben wie der sprachliche Begriff?

Das meiste Interesse flösste mir eine Art Carneval ein, betitelt: „Le Bal du Melgruben".*) Er besteht aus 21 kurzen Tonstücken: Fanfare, Marsch der Masken, Arlequin, Scaramouche, der Patricier, die schöne Wienerin, Pantalon, Bacchuszug, die Gaukeltänzer, der Bauer, der Savoyarde, der Sclave, der Rauchfangkehrer, die Juden, die Cocotte, Bärentanz, die Gondelführer, die Sackpfeife, der Poltergeist, die Grenadiere, der türkische Tambour. Die Fanfare ahmt die Trompete nach, die schöne Wienerin tanzt Menuett, Gaukler und Gondoliere erscheinen im $^6/_8$-Takt; nur der Dudelsackspieler (Cornemuse) ist treu gezeichnet, und darum theile ich das betreffende Stück im Facsimile mit. (S. folg. Seite.) Die Ueberschrift soll heissen: *La Cornemuse, du même* (d. i. von demselben Componisten). Das *a* mit den drei Strichen bedeutet die dritte der Basssaiten, das grosse *D*, sie muss als freischwingende Saite durch den ganzen Takt klingen. Die Werthzeichen über den Buchstaben sind | (eine ♩ ohne Kopf) für die Viertel, ein Bogen für die Achtel. Buchstaben finden sich nur *a, c, e, f* (dieses ein einziges Mal). Ein Komma neben dem Buchstaben bedeutet hier Pralltriller, die unteren Bogen deuten den Abzug an, jene bekannte Manier, durch Abgleiten der Finger, ohne erneuten Anschlag, mehrere, einer Saite angehörige Töne erklingen zu lassen. Ich hoffe, jeder aufmerksame Leser wird im Stande sein, dieses Beispiel selbst zu übertragen. Wiederholend sei bemerkt, dass die unterste Linie der *A*-Saite entspricht, sie und die beiden folgenden werden übrigens im vorliegenden Falle gar nicht gebraucht, die Linien sind leer, nur die drei oberen Saiten



kommen in Betracht. Man erinnere sich der chromatischen Folge, welche durch die Buchstaben angedeutet wird, und es darf genügen, wenn ich hier nur die ersten drei Takte übersetze:



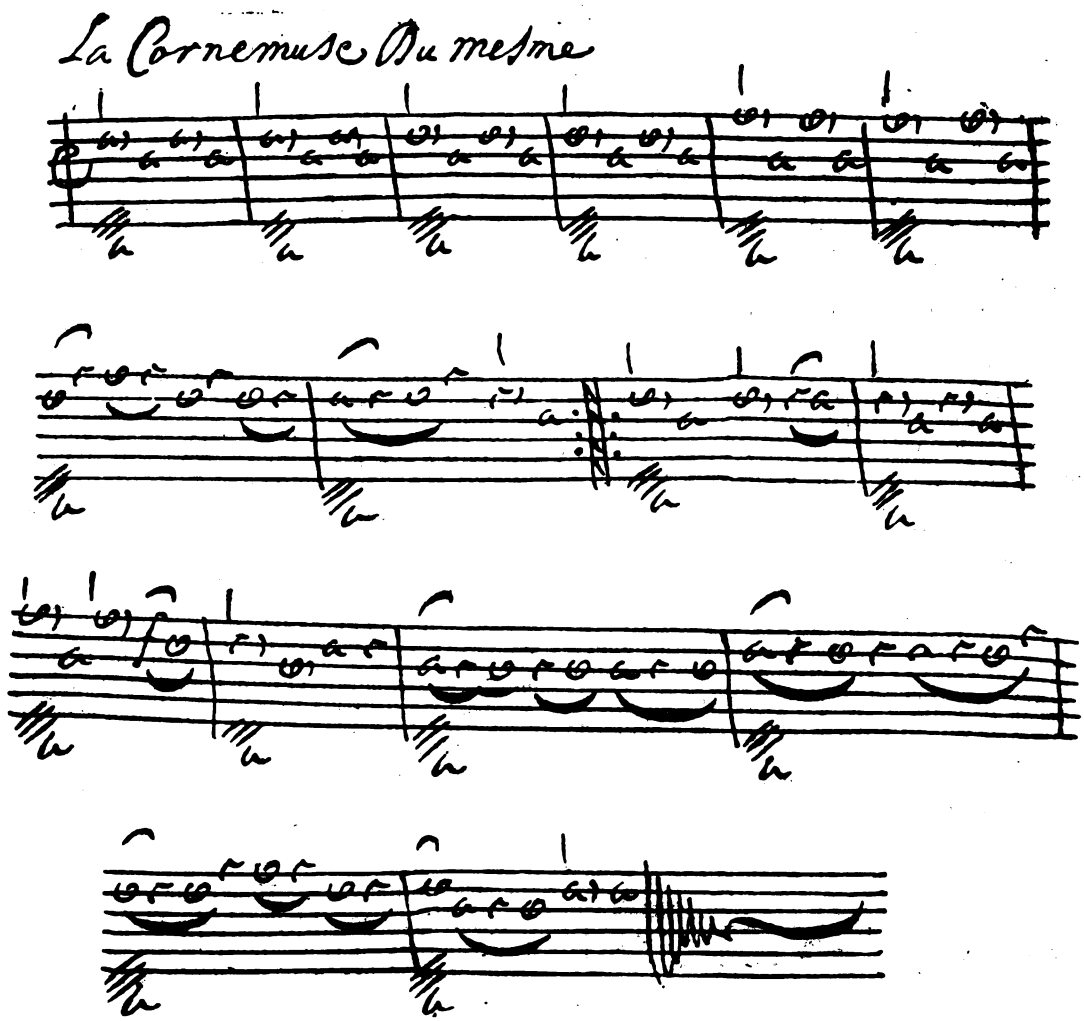
das Weitere getrost Denen überlassend, welche Zeit und Lust haben, einer solchen alten Geschichte ein Viertelstündchen zu widmen.

Fragt Jemand, warum ich dergleichen nicht lieber begraben sein lasse, so lautet meine Antwort: aus sträflichem Egoismus, aus verwerflichem Eigennutz. Ich sammle seit langen Jahren Materialien zu einer Geschichte der musikalischen Notenschrift und bin für jedes Blättchen dankbar. Wer eins findet, der werfe es nicht in den Papierkorb, mag es auch noch so vergilbt und werthlos aussehen.

6. Der Dritte im Bunde.

Zu den Vergessenen, nach deren Grab Niemand sucht, deren Werke längst aus dem Buchhandel ver-

*) Mehlgruben, ein renommirtes Wiener Tanzlocal, welches — wie Herr Ambros mir mittheilte — noch Anfang dieses Jahrhunderts bestand.



schwunden sind, obwohl manches ein besseres Loos verdient hätte, gehört der alte melancholische Sonderling Gottlob Bachmann, geb. 1763 in Bornitz, gest. 1840 als Organist in Zeitz. Ich habe seiner rühmend gedacht in der „Erlkönig"-Frage, er war der Erste, dem wir eine würdige, dramatisch belebte Composition der Ballade verdanken. Die Noth des Lebens hat seinen Flug gehemmt und gewiss viele Blüthen seines Talentes verkümmern lassen. Die Schroffheit seines Wesens entfremdete ihm die Herzen, die Verkniffenheit des „verkannten Genies" entfremdete ihn der Welt.

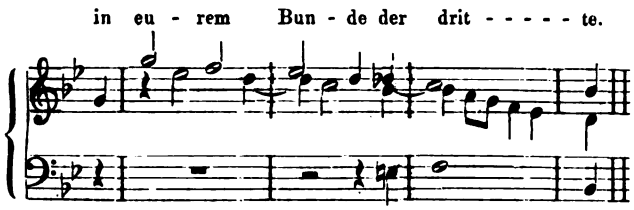
Obgleich eine Anzahl seiner Werke im Druck erschienen ist, gelingt es doch selten, eines Stückes habhaft zn werden. „Platten längst eingeschmolzen! Letzte Exemplare schon vor Jahren maculirt!" — so lautet der Bescheid der Herren Verleger. Es was mir daher eine angenehme Ueberraschung, als Hr. Professor Jähns meine Bibliothek durch eine der verschollenen Bachmann'schen Balladen bereicherte. Der Titel lautet: „Die Bürgschaft von Schiller mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt und Ihrer Kaiserlichen Hoheit der Durchlauchtigsten Grossfürstin und Erbprinzessin Maria von Sachsen-Weimar und Eisenach gewidmet. Wien, Industrie-Comptoir." Ich will keine Parallelen zwischen Zumsteeg, Zelter, Schubert ziehen, obgleich Bachmann als Balladen-Componist den Vergleich mit Keinem zu scheuen hätte, selbst Löwe übertrifft ihn nicht immer. Die Charakteristik ist gut, wenn man nicht verlangt, dass sie in erster Linie durch treffenden Ausdruck in der Melodie erzeugt sein soll. Nur etliche Kleinigkeiten hebe ich heraus.

Das rhythmische Leitmotiv , durch verminderte Septimenharmonien wirksam gehoben, erscheint überall zur rechten Zeit. Es begleitet die Häscher, gibt den Drohungen des Königs Nachdruck und illustrirt die erzählende Bemerkung der Wanderer: „Jetzt

wird er ans Kreuz geschlagen".*) Ein Strangulationsmotiv tritt dreimal auf, zuerst erläutert es (aufstrebend) den Vorschlag des Möros: „Ihn magst du, entrinn ich, erwürgen", dann — in umgekehrter Tonfolge — die Schlussworte der Bitte um drei Tage Urlaub: „Bis ich komme, zu lösen die Bande", endlich hört man es — in ursprünglicher Gestalt —, als der Freund am Seile schon emporgezogen wird.

Das ängstliche, vorsichtige, spähende Umherschleichen, der herabgiessende Regen, die stürzenden Quellen, der reissende Strudel, des Königs arglistiges Lächeln, die gewaltigen Streiche, durch welche drei Räuber erlegt werden, die sprudelnde Silberquelle, die weinenden Freunde (weil es zwei sind, erklingen wimmernde Terzen, durch kleine Pausen — Seufzerlein — unterbrochen), dies Alles ist in herkömmlicher Weise gemalt. Bei der Stelle, wo der arme Möros mit gewaltigen Armen den Strom theilt, macht die rechte Hand des Spielers einige weit ausgreifende Schwimmtempos.

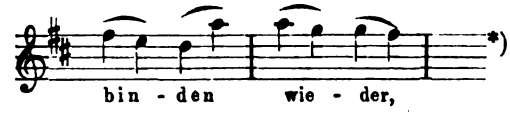
Der Schluss ist sehr bemerkenswerth:



Das Bündniss der beiden Freunde drückt Bachmann durch ein zweistimmiges, aus Synkopen und Ligaturen (Bindungen) bestehendes Sätzchen aus, und der König, der Dritte, erhält in dem plötzlich wieder eintretenden Basse sein Theil.

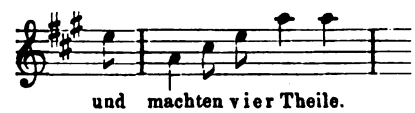
Die nächstliegende Wirkung ist: man lacht! Weil das aber für gewöhnlich der Zweck der Musik nicht sein kann, so schliesst Mancher aus der Wahrnehmung dieses Effectes, er habe es lediglich mit antiquirtem Unsinn zu thun. Diese Schlussfolgerung ist aber eine sehr voreilige, denn wir bewundern in den Werken unserer Classiker gar viele Stellen, die in ihrer Art und an ihrem Platze nicht um ein Haar schöner, erhabener, inspirirter sind, als diese, die sogar nur auf demselben Wege gefunden werden konnten: nämlich durch Reflexion. Wer freilich gelesen hat, dass „verbundener Diener" nicht blos Scherzes halber von manchem trockenen Kopfe auch durch Ligaturen dargestellt wurde, der meint schnell, er habe nur einen Witz mehr vor sich.

Hat aber Beethoven etwa witzeln wollen, als er im Finale der neunten Symphonie zu den Worten: „deine Zauber binden wieder" dem Sopran auf einmal sechs Takte hindurch paarweis gebundene Viertelnoten vorschrieb und bei jeder Wiederholung der Textstelle ebenso verfuhr?



„Das ist ganz was anders! Aber um der Beiden und um des Dritten willen ohne jede sonstige Veranlassung eine zwei-, dann dreistimmige Begleitung zu wählen, das ist nicht mehr die wahre, echte, heilige Kunst!" So!

Da lebte ein Cantor an der Leipziger Thomasschule, dessen hinterlassene Werke heute sehr *en vogue* sind, mehr zu sagen, wäre die reine Lüge! Dieser alte Sebastian Bach componirte eine Johannes-Passion und als er bis dahin gelangt war, wo der Evangelist erzählt: die Kriegsknechte nahmen den Rock und machten 4 Theile daraus, da legte er die Feder weg und sagte: Sebastian, was fangen wir an, um diese Viertheilung musikalisch auszudrücken? Man müsste ein Ganzes haben, welches dem ungenähten Rocke bildlich entsprechen könnte. Wie wäre es mit der *Trias perfecta*, dem vollkommenen Dreiklange? Wenn die Octave hinzugefügt wird, entsteht ein abgeschlossenes Ganze, das ist unbestreitbar, und mein Nachfolger Hauptmann wird ganz recht haben, wenn er nach hundert Jahren lehrt: es gibt nur drei direct verständliche Intervalle: Terz, Quinte, Octave. Ich habs! Und nachdem er die Feder wieder eingetaucht hatte, schrieb er:



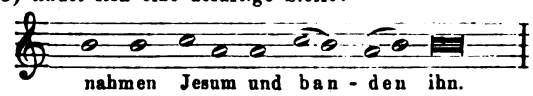
„Na, hören Sie, das hat bis jetzt auch noch Niemand in diesem Recitativ gefunden!"

— Ist nicht meine Schuld, lieber Herr. Man könnte noch Manches finden, wenn es nicht bequemer wäre, hinten im Tross gemächlich mit zu trollen, dem Vorgänger gemüthlich nachzutreten und dem Vorredner wörtlich nachzusprechen. Im Haufen läuft, denkt und schwätzet es sich am besten, da kommt man nicht leicht zu Schaden.

Auf Wiedersehen!

*) In Bach's Matthäus-Passion und in Händel's „Messias" bedeutet es Geisselung, also die Vorläuferin der Kreuzigung.

*) Schon in der Johannes-Passion von Heinrich Schütz (1665) findet sich eine derartige Stelle:



Kritik.

Carl G. P. Grädener. Sechs Sonaten für das Violoncell von Joh. S. Bach, mit Clavierbegleitung nebst Fingersatz- und Bogenstrichbezeichnung versehen. Erstes Heft, enthaltend die Sonaten in G, Dmoll und C. Hamburg, Pohle.

Dr. W. Stade. Sonaten für Violoncellsolo von J. S. Bach, mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben. Leipzig, Heinze.

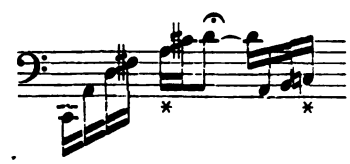
Grädener hat der oben aufgeführten Bearbeitung der Bach'schen Violoncellsonaten ein Vorwort vorgedruckt, in welchem er sich über die Veranlassung ausspricht, welche, wie schon früher Mendelssohn und Schumann, so auch ihn neuerdings getrieben, zu Bach'schen Solosonaten eine ergänzende Clavierbegleitung zu setzen. Er bezeichnet als solche nicht etwa das Gefühl, dass eine Begleitung fehle, sondern das grosse, mit und an der Arbeit wachsende Interesse und die Heikeligkeit des Solospiels; schon den meisten Geigern sei der Bach allein zu kitzlich, und doch gestatten die dünneren Chorden der Violine und die flachere Lage derselben, dass vier- und dreistimmig arpeggirend, ja letzteres selbst ohne Arpeggio gespielt werden könne; dies sei aber bei dem Violoncell unmöglich; es kommen hier im Bassgange Sprünge vor, die zwar der Eingeweihte unschwer verstehen könne, nicht so leicht aber der Laie; diesem Letzteren nun das Verständniss zu erleichtern, sei für den Bearbeiter mit ein maassgebender Wunsch gewesen.

Grädener's Bearbeitung der Clavierbegleitung gibt in engster Anschmiegung an den Text der Solostimme die harmonische Grundlage und contrapunctirt dazu an einzelnen Stellen mit der Solostimme entnommenen Motiven, aber in der bescheidensten Weise, in beiden Beziehungen die Bach'sche Weise mit möglichster Treue festhaltend und nachahmend. Diese qualitative wie quantitative Discretion ist der hervorstechende Charakter der Bearbeitung und kennzeichnet dieselbe als eine äusserliche Darlegung der im Urtext innerlich enthaltenen Momente der Harmonik und der Contrapunctik, welche, nichts wesentlich Neues hinzuthuend, nur einen klangwirklichen Stütz- und Anhaltspunct für Spieler und Hörer bietet. Mögen auch individuelle Ansicht und Geschmack bei manchen Einzelnheiten und in dem subjectiven Belieben einen Erklärungsgrund finden, so wird man an der Bearbeitung im Ganzen die zweckentsprechende und fachmännisch-sachgemässe Haltung gebührend anerkennen müssen.

Einen ganz anderen und, wie uns dünkt, nicht so ganz berechtigten Standpunct nimmt die Bearbeitung derselben Sonaten von Stade ein. Diese Vorsicht, die Solostimme — neben mancherlei frei erfundenen contrapunctirenden Bewegungsmotiven — mit einer dicken und breiten Accordbegleitung, welche nicht nur den leichten, beweglichen Fluss der Solostimme vielfach in erdrückender Weise beschwert, sondern auch an sich meistens die Bach'sche Weise ganz und gar ausser Acht lässt. Die unerbittliche, ja starre Logik des Bach'schen Satzes, welche ein beliebiges Abweichen von dem einmal betretenen Wege verbietet, ja in den meisten Fällen ohne wesentliche Beeinträchtigung der ursprünglichen Intentionen des Componisten gar nicht zulässt, zeigt sich nicht blos in dem contrapunctisch belebten polyphonen Stil, sondern auch in jeder einfachen homophonen harmonischen Begleitung, und hier wieder nicht blos in der Folge der Harmonien überhaupt, sondern ebenso sehr in der Wahl der besonderen Accordgestaltungen; im Sinne dieser Bach'schen Logik ist es durchaus nicht gleichgiltig, ob eine ursprüngliche Accordgestaltung (Dreiklang oder Septimenaccord), oder eine abgeleitete (Umkehrung) gebraucht wird. Diese Logik vermissen wir häufig an der Stade'schen Bearbeitung; die vollgriffig verdoppelten Accorde treten überwiegend in der Grundform als Dreiklänge auf, sie lockern den inneren festgefügten Zusammenhang, den zwingenden harmonischen Fortgang, welche die Formen der Umkehrung herzustellen so geeignet sind, und verleihen dem Bass einen Zug von Steifheit und Schwerbeweglichkeit, welcher dem Bach'schen Geiste widerspricht.

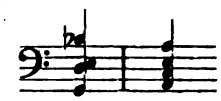
Der Notentext der Solostimme ist in beiden Ausgaben, soweit sich eine Vergleichung anstellen liess, — in der Grädener'schen Bearbeitung sind blos die drei ersten Sonaten bisher erschienen — bis auf wenige Einzelnheiten übereinstimmend; wo Abweichungen vorkommen, müssen wir der Grädener'schen Version in der Regel den Vorzug geben. Wir führen einige Hauptfälle an, in denen die Abweichung auch eine harmonische Veränderung bedingt.

Sonate I. Präludium Takt 21 lautet bei Grädener

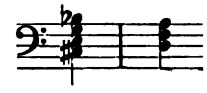


offenbar richtiger als bei Stade, welcher an die mit * bezeichneten Stellen *h* und *cis* setzt. In der Gigue derselben Sonate schliesst Stade den ersten Theil mit dem Dmoll-Accord (das Stück steht in Gdur), während gerade der Durschluss, wie ihn Grädener hat, nach einer unmittelbar vorhergehenden Ausweichung nach Moll durchaus charakteristisch und häufig bei Bach ist.

Sonate II. Corrente Takt 3 heisst die erste Note bei Grädener *f*, bei Stade *e*, was hier die im unmittelbaren Anfang eines Stückes in Dmoll gewiss gezwungen erscheinende Accordfolge

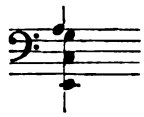


herbeiführt, während dort die viel näher liegende natürliche Folge

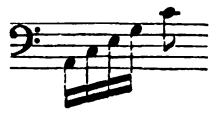


steht.

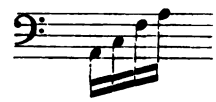
Sonate III. Präludium Takt 10 vor dem Schluss Grädener in dem Accorde



e des vorhergehenden Sextaccordes beibehalten, ırend Stade hier *es* bringt, welches auch uns mehr ıgt, insofern es in die Folge der Accorde keine ckung, wie jenes *e*, hineinbringt. In Menuett I, :t 10 vor dem Schluss muss die letzte Note offen- mit Grädener *c* statt *d* bei Stade heissen, was in bindung mit dem folgenden Takt die Harmonie- e I_7 | V statt II_7 | V bedingt. In der Gigue end- , Theil II, Takt 12 muss das letzte Achtel, nach ılogie des Takt 16, mit Grädener *b* statt *a* bei Stade sen. Dagegen müssen wir die Stade'sche Version Präludium der zweiten Sonate Takt 10, erstes rtel



en Grädener, welcher



schreibt, billigen, um so mehr, als auch dieser letzterer den Accord $\frac{7}{a}$ dazu setzt. Wenn endlich Stade im Präludium der ersten Sonate im 5. Takt die vorletzte Sechszehntelnote *c* statt *cis*, wie Grädener hat, schreibt, so sind wir sehr geneigt, hier blos einen Druckfehler anzunehmen, weil der von Stade selbst bezeichnete Fingersatz auf *cis* hinweist; in der besonderen Violoncellstimme fehlt auch das ♯ vor dem *c* im nächstfolgenden Takte, welches ganz unzweifelhaft ist und auch in der Clavierpartitur angegeben ist. Ein Druckfehler findet sich ferner auch bei Grädener, Sonate III, Allemande im vorletzten Takt, welcher fünf Viertel enthält; die letzten zwei Accorde müssen selbstverständlich, mit den dazu gehörigen Pausen als Sechszehntel geschrieben, das vierte Viertel ausmachen.

A. Maczewski.

Feuilleton.

Das Philisterthum in der Musik.

Ein Capitel über Anti-Wagnerianer.

— — Weil du erblindet,
wähnst du den Blick
der Welt erblödet — —
(„Tristan und Isolde", 2. Aufz.)

Das liebe, gute, unverbesserliche deutsche Volk muss allezeit Schisma haben, und hat es keines, so macht es eines. Die hichte Deutschlands ist ein Register aller möglichen Arten Schismen, von den grossen, ins Mark greifenden Reformationen is zu Lappalien herab.

Aber warum vorzugsweise Deutschland?

Weil dieses Land allein jene eigenthümliche Menschenclasse welche ich die Mechanismen unter den Organismen nennen ıte, da sie stets nur im engen Kreise um das liebe Ich als e sich bewegt, von ihrer Unruh: Vorurtheil getrieben, die e vom Beharrungsvermögen als Grundprincip ihres Lebens tennt und jedes fremde Stäubchen, das sich ihr nicht accoren kann oder will, eine Irritation ihres Kreislaufes bewirkt. nd jene Menschen, welche, mit geistiger Augenkrankheit ftet, zu kurzsichtig sind, um über den engen Horizont der nwart hinauszusehen, zu lichtscheu, um den Blick nach auf- zu hellen Regionen erheben zu können. Sie sind die ver- rte Sorge, dass die Bäume nicht in den Himmel wachsen it einem Wort: die echten deutschen Philister!

Ich habe zu wenig zoologisches Talent, um diese Unterıng der ersten grossen Thierclasse: *homo sapiens* nach der rgeschichte zu specificiren. Ich will auch nur ihr Verhältzur Kunst in Betracht ziehen und finde als ihr höchstes ip in derselben, nur das für gut und gross zu halten, was Allem jene Eigenschaft besitzt, welche für den Käse und unstreitbar eine Auszeichnung ist, nämlich hohes Alter. alb wird auch nur Derjenige von ihr als Autorität in der uction anerkannt, welcher längst zu Staub und Moder gen. Der Geist ist Nebensache. Was ist Geist? Ein unıares Etwas, daran man glauben mag, oder nicht! Wer len Geist je gesehen, geschmeckt, getastet?

Drum wehe dem, der noch in Fleisch und Blut neben dem deutschen Philister wandelt, isst und trinkt wie dieser und von ihm verlangt, er möge den Blick vom lieben Altgewohnten, das er schon zu genau kennt, um noch darüber nachdenken zu müssen, ab- und Neuem zuwenden, das Neue im Kopfe verarbeiten oder gar nach Verdienst würdigen! Wahnsinn, Verzweiflung und Untergang sind die schönen Belohnungen für solch eine schreckliche Naivetät. Erst, wenn das Genie dem Martyrium erlegen, wird es heilig gesprochen, und in tiefer Zerknirschung bittet ihm dann der Philister von heute die Sünde seiner Vorfahren ab, um dieselbe an dem Genie seiner Tage wieder zu begehen.

Unter allen das ärgste ist das Philisterthum in der Musik. Der Wissenschaft kommen oft mathematische Formeln, der Dichtung die Macht des Wortes zu Hilfe; die Kunst jedoch, welche mit den sensitivsten Nerven erfasst sein will, die Musik hat nur Herz, Gemüth und vorurtheilsfreien Sinn zu Richtern, und diese seltenen Pflanzen gedeihen nicht im kalten Klima des Philisterthums. Deshalb nimmt ein Schisma in dieser Kunst stets grössere Dimensionen an, und wenn ein Genie noch die Stirne hat, den Schmähungen und Misshandlungen zu widerstehen, und, geschützt durch das starke Schild des Selbstbewusstseins, seinen Weg ruhig weiterschreitet, so kann es geschehen, dass, wie im Streite über Zukunftsmusik, die Debatten zu Kämpfen, und nicht immer zu Wortkämpfen sich steigern.

Aus meiner Jugendzeit weiss ich ein Lied davon zu singen. Mein Clavierlehrer war ein leider allzustämmiger Militaircapellmeister, der, wie fromme Mütter vor dem Teufel, vor Richard Wagner warnte. Der „Postillon von Lonjumeau" war sein Ideal, mit dessen Clavierauszug er mich Jahre lang fütterte. Das Verhängniss wollte es einmal, dass ich ein Stückchen „Tannhäuser" spielen hörte, und als ich in meiner Unschuld äusserte: das sei doch gar nicht so schrecklich — regnete es Püffe auf meinen jugendlichen Rücken, dass mir auf Jahre hinaus die Lust an Zukunftsmusik verging.

So ergeht es heute den Leuten im Kindesalter musikalischer Erkenntniss oder in gläubiger Befangenheit. Gesprochene und geschriebene Püffe sollen ihnen jeden Funken Gefallen an

Wagnerianis austreiben, und Jene, von welchen diese Püffe ausgehen, bilden die erste Classe des Philisterthums in der Musik.

Es sind jene Helden der kritischen Presse, welche ihren Beruf nicht als Wegweiser ins Reich des Schönen und Erhabenen, nicht als Warnungstafeln benutzen, welche die Künstler vor den Abwegen und Untiefen auf ihrer Bahn abhalten sollen, sondern denen die Kunst und der Künstler nur zur Folie ihrer zusammengelesenen Gelehrsamkeit und ihres Witzes dienen, des Witzes, mit dem sie die Blössen ihres Philisterthums bedecken wollen.

Sind es etwa die Lorbeeren eines Forkel, welcher sich mit seinem Hohn über die Gluck'schen Bestrebungen einen traurigen Winkel in der Kunstgeschichte erobert, oder stachelt sie die Unfehlbarkeit der wegwerfenden Kritik Rellstab's über Chopin's Claviercompositionen? Eine Warnung ist es ihnen zum mindesten nicht; sie wollen die Berühmtheit um jeden Preis.

Die einen, welche es nicht gut verhehlen können, dass sie von Musik nichts verstehen, und es durchaus nicht glauben wollen, dass sie für Poesie ein gleiches Verständniss besitzen, haben die schöne Manier, einzelne Worte oder Stellen aus dem Zusammenhang der Wagner'schen Textbücher herauszureissen und diese in lächerlicher Verzerrung der blindgläubigen Menge als abschreckendes Beispiel hinzustellen. Mit welcher Unkenntniss der Sache, mit welcher Oberflächlichkeit, mit welchem Leichtsinn dabei vorgegangen wird — ist fast unglaublich. So passirte es einem Wiener Blatte — nicht seinem höchst achtungswerthen Musikreferenten —, dass es in seinem Localanzeiger die hämische Notiz brachte: es befände sich im „Meistersinger"-Texte folgende sinnlose Stelle:

„Abendlicht glühend in himmlischer Pracht
verschied der Tag —"

welche allerdings einen Unsinn enthält, aber aus dem Kopfe des verehrlichen Verfassers jener Notiz entsprungen, der in seiner Gründlichkeit das urtextliche „Abendlich leuchtend" in „Abendlicht" umgewandelt hatte.

Aehnlich erging es einem anderen Schöngeist in derselben Stadt und von demselben Berufe, indem er sich über das in der „Walküre" vorkommende Wort „Nothung" höchlichst amusirte und nicht undeutlich zu verstehen gab, dass er darin eine Verdrehung des Wortes Noth oder Nöthigung suchte. Es ist dem beigefügten Geständnisse des Aermsten wohl zu glauben, dass er „verwirrt" sei, nur erlaube ich mir den gerechten Zweifel, dass dieses Unheil erst nach Lesung der „Walküre" geschehen sei.

Pfiffiger machte es ein anderer jener Schäker, welcher die Nichtigkeit und Gehaltlosigkeit Wagner'scher Texte und Musik auf das Schlagendste dadurch beweist, indem er wahre oder unwahre Privatangelegenheiten des Meisters in matrosenkneiplichen Ausdrücken begeifert und mit der geistreichen Variation schliesst:

„Wagneriana — Wigalaweia
O Eselindau — Eseleis"*)

Was für Epidemie von Geistestrübung diese Herren doch überkommen muss, dass sie sich in Einen Topf mit jenem armen Opfer der Pariser Schreckenstage werfen, welches sich die Spalten der „Revue des deux mondes" zum Schauplatz seiner Tobsucht auswählte und die Beschimpfung Wagner's mit den denkwürdigen Worten schloss: „Was sollen wir noch weiter über einen Mann sagen, der das lächerliche Axiom aufstellt, zu einer guten Oper sei ein guter Text nothwendig."

O du selige, du unschuldige Zeit, die ihre Töchter an den sittlich erhabenen Texten zu „Figaro's Hochzeit" oder „Don Juan" sich erbauen und ihre Söhne aus der geistreichen Dichtung zur „Zauberflöte" Belehrung schöpfen liess. O du selige, du unbefangene Zeit, in welcher der Sänger noch frei vom Ballast wichtiger Textworte und der Beobachtung menschlicher Gewohnheiten oft in stundenlangen Scalen und Trillern am Boden der Bühne herumstarb und in höchster Ekstase seinem Schwanenliede unbemerkt und ungestraft die hehren Worte unterlegte:

„Sauerkraut und Leberwurst —
Le—e—eber—wu—urst und Sau au—erkr—a—a—u—t."

O du heilige Unparteilichkeit der Helden von der Philisterfeder, welche gegen die genannten Texte kein Wort des Tadels haben, da sie all ihren hämischen Witz an jene verschwenden, von denen sie sich doch gestehen müssen, dass wir zum mindesten keine besseren besitzen.

Dieselbe Unparteilichkeit mochte auch den Verfasser jener Zeilen in der „Berl. Montagszeitung" beseelt haben, welche in gerechtem Staunen fragen: was wohl mit den 300,000 Thlrn. geschehen solle, die Wagner sammle. Für jene Aufführung in Bayreuth und das Vergnügen, auf seinem Sperrsitz schlafen zu können, sei das Entrée zu hoch!"

Diesen boshaften Unsinn nachzudrucken, haben mehrere andere, sonst anständige Blätter nicht Anstand genommen, trotzdem jeder halbwegs zurechnungsfähige Spatz auf Deutschlands Dächern den würdigen Zweck der freiwillig und freudig dargeliehenen Summe auswendig pfiff und kurze Zeit früher ein diesbezüglicher, umfassender Bericht Wagner's in diesen Blättern erschienen war. Es geht doch nichts über die echte deutsche Gründlichkeit! Wer wagt es da noch zu behaupten, es gäbe Leute, die ebenso leichtsinnig als ununterrichtet Artikel in die Welt senden, welche irgend eine aus der Luft gegriffene Verdächtigung enthalten, nur um piquant zu sein? Dass an der Spitze des Bayreuther Unternehmens Personen stehen, deren Namen und Stellung des erhabenen Zweckes genug Zeugen sind — was verschlägts!

(Schluss folgt.)

Tagesgeschichte.

Musikbrief.

Wien.

Die Pianisten Rubinstein und Bülow. — Bülow's Beethoven-Abende. — Philharmonische und Gesellschaftsconcerte. — Grillparzer-Feier der Gesellschaft der Musikfreunde und des Akademischen Gesangvereines. — Mozart's und Lachner's Requiem. — Quartettproductionen der Florentiner, von Hellmesberger und Dubez. — Zöglingsconcerte. — „Novitätensoirée". — Promberger's historisches Concert.

Unser musikalischer Jahresanfang gehörte dem höheren Clavierspiel. Der feurigste und der geistreichste Pianist der Gegenwart stritten sich vor dem Wiener Publicum um die Palme des Sieges. Sie haben es schon errathen, dass wir Anton Rubinstein und Hans von Bülow im Sinne haben. Man wird selten zwei so diametral entgegengesetzte Künstlernaturen finden, als die vorgenannten berühmten Pianisten. Sie verhalten sich zu einander, wie Süden und Norden, oder um ein näher liegendes, zufällig vorfindliches Analogon zu wählen, wie die von uns im Vorjahre in ihrer eigenthümlichen Wechselbeziehung geschilderten Baritonisten Beck und Betz. — In Rubinstein Alles Feuer, Verve, Temperament, die musikalische Richtung subjectiv bis zum Willkürlichen; in Bülow eine Alles beherrschende hohe Intelligenz, ein in die tiefsten Tiefen der verwickeltsten Tonwerke dringendes feinstes Verständniss, die Richtung objectiv bis zur nordischkühlen Reserve.

Die noblere Künstlernatur ist zweifelsohne Bülow, wie andererseits Rubinstein der ungleich bedeutendere Techniker. Bülow hat bei uns — im vierten Philharmonischen Concerte und in drei selbständig gegebenen Soiréen — nur Beethoven gespielt, uns jedoch erst von seinem 3. Concerte an (da aber auch vollständig) zu seiner Auffassung des Meisters bekehrt.

Bei den Philharmonikern spielte Bülow unter so ungünstigem Stern, dass wir, offen gestanden, eine kleine Enttäuschung erlebten. Er hatte Beethoven's Es dur-Concert zum Vortrage gewählt, ein bei uns sehr häufig vorgeführtes Werk, das wir daher

*) Sie irren: „O Eselinde" heisst es in jener Kritik. Anm. d. Setzers.

nur in höchster Vollendung oder lieber gar nicht hören wollen. Bülow brachte nun für das Es-Concert unseres Erachtens nicht den unerlässlichen grossen Anschlag mit, auch spielte er es nicht aus dem Vollen, im Charakter einer begeisterten Improvisation (eine Auffassung, welche uns für diesen unaufhaltsam andringenden göttlichen Musikstrom als die richtigste erscheint), sondern er gab lauter minutiöse, allerdings höchst geistreiche und oft überraschende Details. Als hierher gehörig und zugleich als sprechenden Beweis, mit welch künstlerisch freiem Blick Bülow über das Tonmaterial gebietet, ist uns ein feiner Zug aufgefallen, der dem grossen Publicum gewiss entgangen. Bülow nimmt in einer Stelle des Finales ein von Beethoven offenbar intendirtes hohes *fes*, welches aber der Meister bei dem damaligen Umfange der Claviatur noch nicht zur Ausführung bringen konnte und daher (mit stilistisch nicht motivirter Veränderung der ganzen Episode) in ein *des* verwandelte.

Dass Bülow den grösseren Theil des Es-Concertes mit sichtlicher Unlust und daher auch technisch unsauber spielte, daran trug die allerdings unerhörte Calamität Schuld, dass im ganzen ersten Satz das Clavier und Orchester in der Stimmung um einen halben Ton auseinanderstanden! — Einen Künstler von dem feinen, reizbaren Gehör Bülow's musste genannter Uebelstand zur Verzweiflung treiben, vielleicht war er auch in den gewählten Bösendorfer nicht recht eingespielt — genug, diese erste Beethoven-Interpretation konnte nicht erwärmen, und der lebhafte Beifall des Publicums galt nicht so sehr der Leistung, als vielmehr der um die deutsche Musik so unendlich verdienten künstlerischen Persönlichkeit.

Von seinen drei (im kleinen Musikvereinssaal) selbständig gegebenen Beethoven-Abenden, deren Programm der Künstler ganz allein bestritt, hatte Bülow je einen einer bestimmten Beethoven'schen Periode gewidmet. So hörten wir am ersten Abende die Sonaten Op. 13 Cmoll (pathétique), Op. 27 Esdur und Cismoll, Op 31 Esdur, die Variationen Op. 34 und 35 und „zur Einleitung": Mozart's Cmoll-Phantasie (seiner Frau gewidmet); am zweiten: die Sonaten Op. 57, 81, 90, die 32 Variationen in Cmoll, dann „drei Menuette" und einen „Militairmarsch" (Ddur), von Bülow zum Concertvortrag bearbeitet, zuletzt — in Wien noch nie öffentlich gespielt — das humoristische „Rondo a capriccio"; am dritten endlich: die Sonaten Op. 101, 109, 110, die Fuge aus Op. 106, zum Schlusse die „33 Variationen über den Walzer von Diabelli".

(Schluss folgt)

Kürzere Berichte.

Leipzig. Das 6. und letzte dieswinterliche Symphonieconcert der Büchner'schen Capelle fand am 5. März statt. Die beiden orchestralen Hauptnummern des Programmes, die „Sommernachtstraum"-Ouverture von Mendelssohn und die Bdur-Symphonie von Schumann, mit denen das Concert eröffnet resp. beschlossen wurde, waren mit besonderer Sorgfalt vorbereitet; namentlich die Streicher zeichneten sich diesmal durch in der That überraschende Präcision aus. Bei der Symphonie sprach uns am meisten die Wiedergabe des zweiten und vierten Satzes an, selbst der berüchtigte Wiedereintritt des Themas nach der Flötencadenz im Finale „klappte" gut. Dem Hauptsatz des Scherzos hätten wir ein etwas bewegteres Tempo gewünscht. Die Mendelssohn'sche Ouverture dagegen ging durchweg trefflich. Zwischen diesen beiden Orchesterwerken nun traten als Solisten Frl. Marie Grosse (Gesang) und Hr. Jos. Heiss (Violine) auf. Der Letztere, ein Mitglied des hiesigen Stadttheaterorchesters, führte Spohr's Gesangsscene, die G dur-Romanze von Beethoven und das „Abendlied" von Schumann vor und entfaltete hierbei einen achtungswerthen Grad technischer Fertigkeit, eine ziemlich schöne Tonbildung und löbliches Streben nach kunstgemässer Vortragsweise. An Frl. Grosse, welche die Romanze „Geh, so sagte sie" aus „Robert der Teufel" und Lieder von Kirchner und Raff vortrug, finden wir ausser der recht wohlklingenden Stimme zur Zeit noch wenig zu loben: Tonansatz, Textaussprache und besonders Intonation sind noch gar nichts werth. Dass das ausserordentliche Detoniren nicht etwa aus einer Befangenheit resultire, zeigte der ziemlich kecke Vortrag des Raff'schen Liedchens. Nur andauerndes gründliches Studium unter bewährter Leitung kann Frl. Grosse in den Stand setzen, ihre in der That beachtenswerthen Stimmmittel künstlerisch zu verwenden und mit Erfolg vor die Oeffentlichkeit zu treten. x.

Breslau. Unter Mitwirkung von Frl. Brandes, über deren aussergewöhnlich erfolgreiches Auftreten in dem 9. Abonnementconcert des Orchestervereins wir seiner Zeit berichteten, fand am 14. Febr. die dritte der von den HH. B. Scholz und Himmelstoss veranstalteten Kammermusiksoiréen im Musiksaale der Universität statt. Das Programm bot die Kreutzer-Sonate von Beethoven, die Bdur-Variationen für zwei Pianoforte von Schumann, Hmoll-Rondo von Schubert, kleinere Solostücke für Clavier und drei Nummern der Ungarischen Tänze von Brahms. Die Ausführung war durchweg eine lobenswerthe und die Stimmung des Publicums während des ganzen Abends eine sehr animirte. — An demselben Tage veranstaltete der Singchor des St. Matthiasgymnasiums unter Leitung seines Gesanglehrers Hrn. Broer eine Aufführung des Oratoriums „Josua" von Händel. Wie wir hörten, sollen die Leistungen des Chores alles Lob verdienen, wenn anders man die obwaltenden Verhältnisse im Auge behielte. — Am 20. Febr. folgte hierauf das 10. Abonnementconcert des Orchestervereins, welches in mehrfacher Beziehung geeignet war, besonderes Interesse für sich in Anspruch zu nehmen. Was die Solistin des Abends, Frau Mallinger, anbelangt, so glauben wir, da der Ruf derselben ein so weitverbreiteter und ihre hohe Meisterschaft oft genug gewürdigt wurde, uns hier kritischer Bemerkungen gänzlich enthalten und auf Angabe der von der Künstlerin interpretirten Compositionen beschränken zu können: die sogenannte Gartenarie der Susanne aus „Figaro's Hochzeit", die grosse Arie der Agathe aus dem „Freischütz" und zwei Lieder von Mozart („Das Veilchen") und B. Scholz („Heraus") waren die von Frau Mallinger unter stürmischen Beifallsbezeigungen vorgeführten Piècen. Der orchestrale Theil des Concertes bot Schubert's unvollendete Hmoll-Symphonie, das Intermezzo aus Lachner's 2. Suite und die ersten beiden Sätze der Symphonie „Harold in Italien" von Berlioz. Sämmtliche symphonische Werke waren sorgsam einstudirt und gingen bei der Aufführung exact und schwungvoll. Die Fragmente von Schubert und Lachner wurden sehr beifällig aufgenommen; der Berlioz'schen Composition gegenüber aber verhielt sich das Publicum äusserst kühl. Nicht nur der grossen Menge scheint es hier noch an jeglichem Verständniss der Berlioz'schen Muse zu fehlen, sondern selbst Anhänger der neudeutschen Schule wenden sich unwillig hinweg, wenn von Berlioz die Rede ist; so glaubte z. B. der sonst modernen Kunstbestrebungen keineswegs abholde Musikreferent des gelesensten hiesigen Blattes (der „B. Ztg."), im Sinne des Publicums „Hrn. B. Scholz einen Dank dafür aussprechen zu müssen, dass derselbe es bei den ersten beiden Sätzen der Symphonie bewenden liess". Solch schiefe Anschauungsweisen kann man unseres Erachtens nicht wirksamer als durch beharrliches Immerwiedervorführen der Compositionen des in Rede stehenden Meisters bekämpfen. Uebrigens ist den gut classisch gesinnten Hörern in dem 11. Abonnementconcert des Orchestervereins Gelegenheit geboten, ihre musikalischen Gewissen wieder zu beruhigen; je eine Symphonie von Haydn und Mendelssohn und die Fdur-Violinromanze von Beethoven sollen die Schwergekränkten wieder aussöhnen. Wir kommen seiner Zeit auf dieses Concert noch näher zu sprechen. — Besondere Erwähnung verdient noch das leider nur schwach besuchte, am 22. Febr. stattgehabte Extraconcert der unter Leitung des Musikdirectors Hrn. A. Fischer stehenden Theatercapelle. Der erste Theil desselben bot Schumann's Dmoll-Symphonie und ein von Hrn. Vogel vorgetragenes Waldhornconcert von Franz Strauss; den zweiten Theil füllte die vollständige „Egmont"-Musik von Beethoven. Den verbindenden Text von Mosengeil sprach Hr. Oberregisseur Woltereck angemessen, die Clärchen-Lieder sang Frl. von Garlieb. Das Orchester löste seine zum Theil nicht leichte Aufgabe durchaus befriedigend. — Mehrere in der letzten Zeit hier stattgefundene Wohlthätigkeitsconcerte und kleinere Musikaufführungen als in künstlerischer Beziehung nicht von

Belang stillschweigend übergehend, können wir für diesmal unser Referat beschliessen. l—p.

Chemnitz. Das 3. und letzte Casinoconcert fand am 26. Febr. statt. Die Eröffnungsnummer, Beethoven's „Fidelio"-Ouverture, sowie die später folgende D moll-Symphonie von Schumann und die den Abend abschliessende Ungarische Rhapsodie No. 2 von Liszt (für Orchester bearbeitet von Carl Müller) wurden durch die Capelle unter Hrn. C. Müller's Leitung in würdiger Weise dargestellt. Als Pianofortesolisten trat diesmal Frl. Erica Lie aus Christiania auf. Die Dame hatte für ihr hiesiges Debut als Hauptnummer Chopin's E moll-Concert gewählt und führte ausserdem noch einige kleinere Stücke von Rubinstein, Beethoven und Bach vor. Sämmtliche Vorträge waren geeignet, unsere, nach uns von anderwärts zugekommenen Berichten über Frl. Lie vorgefasste günstige Meinung nicht nur zu befestigen, sondern theilweise noch zu steigern. In der That muss der jungen Dame schon jetzt ein bedeutender Grad künstlerischer Reife zuerkannt werden. Auch das Gesammtauditorium schien durch die Leistungen der Künstlerin hohe Befriedigung gefunden zu haben und gab dieselbe in reichen Beifallsbezeigungen zu erkennen. Die andere Solistin des Abends, die Sängerin Frl. Anna Abom aus Stockholm, vermochte die Hörer nur wenig zu interessiren; ihre künstlerische Ausbildung ist noch zu sehr im ersten Anfangsstadium befindlich, als dass schon jetzt irgendwie befriedigende Leistungen von der jungen Dame zu gewärtigen wären.

C - l.

Cöln, 3. März. Im 8. Abonnementconcert der Concertgesellschaft (20. Febr.) hatten wir das Vergnügen, die Pianistin Frl. Erika Lie aus Christiania näher kennen zu lernen. Die Nummer, mit welcher sie hier besonders durchschlug, war die A moll-Fuge von J. S. Bach in der Liszt'schen Bearbeitung. In der That war diese Leistung ein Meisterstück, mit der sich Frl. Lie sofort in die Reihe der ersten Pianisten stellt. Klare Phrasirung, deutliche Accentuation und in Allem eine beherrschende Ruhe und Objectivität gestatteten einen ungetrübten Genuss von Anfang bis zu Ende. Die Chopin'schen Compositionen (F moll-Concert und als freundliche Zugabe As dur-Walzer Op. 42) wollten nicht so recht verfangen; ohne Zweifel steht auch der Gehalt des Chopin'schen Concertes nicht ganz im richtigen Verhältniss zu den Vorzügen der Spielerin; man muss an den letzteren haften bleiben und den ersteren übersehen: eine Procedur, die bekanntlich nicht allen Zuhörern gelingt und überhaupt wenig geeignet ist, warm zu machen. Der Walzer büsste durch übertriebenes Tempo an Klarheit ein. Der Hauptvorzug der neuen Pianistin beruht in der Deutlichkeit und Objectivität des Vortrages; die immense Technik scheint uns diesen wesentlich künstlerischen Eigenschaften gegenüber von minderer Bedeutung. Der Applaus nach der Fuge war grossartig. Eine andere Solistin, deren Bekanntschaft wir machten, war Frl. Mathilde Weckerlin, k. Hofopernsängerin aus Hannover. Sie trug die Concertarie von Mendelssohn und die Solopartie der Loreley aus Hiller's gleichnamigem Opus vor. Frl. Weckerlin zeigt tüchtige Schulung und milden, zuweilen etwas umflorten Stimmtimbre. Zündende Funken aber wollten bei ihr nicht herausfliegen; auch wird gewissen Stimmkunststücken, z. B. Tonanschwellungen, zuweilen der musikalische Gedanke geopfert. Das eben erwähnte Werk „Loreley", Gedicht von Dr. Wolfgang Müller von Königswinter, für Chor, Solostimmen und Orchester componirt von Ferd. Hiller, zeichnet sich namentlich durch die hübschen Frauenchöre aus; überhaupt ist Alles im melodiösen Mendelssohn-Genre gehalten. Neben Frl. Weckerlin figurirte Hr. Jos. Wolff von hier als Solist („Fischerknabe"). Die puren Orchesterleistungen bestanden in Ouverture zu „Medea" von Woldemar Bargiel und der D moll-Symphonie (No. 1) von Louis Spohr. Bargiel's Ouverture ist sehr interessant gearbeitet, liess aber das Publicum vollständig kalt. Man möchte in der That dem Componisten unwillkürlich zurufen: Mehr Licht! — Die 5. Kammersoirée (27. Febr.) brachte Clavierquartett in Es dur von Mozart, Streichquartett in F dur von J. Haydn, 3. Sonate (Op. 78) für Pianoforte von Ferd. Hiller und Streichquartett in Es dur (Op. 74) von Beethoven. Die Ausführung war trefflich, nur das Presto im Beethoven'schen Quartett wieder zu schnell gegriffen und dadurch unklar. Rasche Bewegung und Leichtigkeit des Anschlages sind zwei Dinge, die in unzertrennbarem Connex mit einander stehen oder — mathematisch ausgedrückt — direct proportional sind. Wer des Einen nicht mächtig ist, darf auch das Andere nicht bringen. Die Hiller'sche Sonate macht mehr den Eindruck einer freien Phantasie, als einer Sonate, daneben zeichnet sie sich durch immense Schwierigkeit aus. — Unser Tonkünstlerverein ist etwas spät in die Oeffentlichkeit getreten. Von den vier öffentlichen Aufführungen, die er statutgemäss jedes Jahr (von Juli zu Juli) bringen soll, fand die erste erst am 18. Febr statt, und zwar in Form einer Sonntags-Matinée. An derselben betheiligte sich auch der hiesige Bach-Verein (unter Leitung des Hrn. W. Bitter) durch Vortrag einiger Chöre a capella. Nachstehend das Programm: Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente von J. Streudner — „Ecce quomodo moritur" von Gallus — „Salve Regina" von Bernabei — Sonate für Violoncell von Corelli — Recitativ und Arioso aus der Oper „Lisa" von L. Mertke (vorgetragen von Hrn. Jos. Wolff) und zwei Marienlieder von Joh Eccard: „Uebers Gebirg Maria geht" und „Maria wallt zum Heiligthum". Näheres müssen wir uns versagen, da wir an der persönlichen Theilnahme verhindert waren. Namentlich die Marienlieder sollen sehr schön gewesen sein. — Hans von Bülow ist am 1. März hier gewesen. Sein Beethoven-Abend war recht zahlreich besucht, und die Zuhörerschaft folgte den Vorträgen mit grösster Spannung. Selbstverständlich wurde jede Nummer mit rauschendem Applaus belohnt. Hans v. Bülow spielte meisterhaft, seine Beethoven-Vorträge waren wahre Gedichte, die dem Hörer keinen Zug verborgen liessen. Das Einzige, was uns persönlich an einigen Stellen frappirte, war eine gewisse Hinneigung zum Fortissimoanschlag. — Der Ullman'sche Stern Signora Monbelli ist zwei Mal (23. und 25. Febr.) auf der hiesigen Thaliabühne als Rosine in Rossini's „Barbier" aufgetreten. In den Zwischenacten machte Maestro Sivori Kunststücke auf der Violine. Da die gehörten Sachen schon grösstentheils in den eigentlichen Concerten figurirten, so ist nichts Neues darüber zu vermelden. Wie wir hören, wird der Impresario Mitte März eine zweite „Barbier"-Reise durch Rheinland, Westphalen und einen Theil Hollands antreten mit Monbelli, Sivori und Mitgliedern der Cölner Oper.

A. G.

Dresden. Frau Lucca hat zwar eine vereinzelte Anerkennung der Presse gefunden, die der abdrucklichen Ausbeutung nicht entgehen wird, aber mit seltener Einmüthigkeit wird sonsten überall constatirt, dass der Erfolg der absolutistischen Kehlherrschaft der Dame über Mitsänger und Orchester, ihre egoistische Loslösung aus dem Rahmen des Ensemble und der nur selten kunstgerecht erfreuende Gesang in Dresden Enttäuschung bereitet hat. Das wäre, soweit es den Geist und die gewandtanmuthige Persönlichkeit der Sängerin betrifft, zu bedauern; wichtig aber ist die beginnende Erkenntniss, dass das virtuosirende Sängerthum ohne künstlerische Ideale das Theaterinteresse verschob und verflachte, bis die besten Talente sich im Conflict mit der Bühne gebracht sahen und Autoren, denen es auf die sittliche und poetische Bedeutung des Theaters ankommt, jede Berührung mit den „weltstädtischen Bühnen" vermeiden mussten. — Ein Concert F. Grützmacher's brachte Reinecke's Ouverture zur „Friedensfeier". Das Werk beginnt verheissend, hält aber in der Durchführung nicht aus, verblasst zum Schablonischen und würde höchstens an der Schlussidee sich wieder aufrichten können, wenn diese früher durchbräche. Man ist aber schon abgespannt, wenn endlich das Thema Händel's (aus „Maccabäus") eintritt, und zwar nicht zwingend, mächtig eintritt, sondern coquettirend, zerbröckelnd, *quasi fugato*. Auch wäre ein solches Schlusslied mehr als zwei: nebenher führt auch der Choral sich ein: „Nun danket alle Gott". Aber wie erstaunt man über die äusserliche, unaristokratische Instrumentirung. Wo bleibt da die usuelle Gewandhausreservation, ja, wo bleibt die Gewandtheit des Autors? — Etwas erfrischender wirkte Taubert's neues Violoncellconcert. Zwar, Nichts darin ist neu oder anregend, über Niveau. Aber Adagio und Finale wickeln sich kurz und melodisch ab. Grützmacher trug das schwere Stück vortrefflich vor. Aber dann spielte Taubert selbst! Violoncell? Nein. Was denn? Clavier, und

zwar Beethoven's Es dur-Concert! Und wahrlich, schlechter, technisch unvermögender und phantasiebaarer habe ich das wundersame Concert nie gehört. Für den Eingeweihten war der Vortrag die lustig-simple Erzählung einer Leidensgeschichte von einem Exoberhofcapellmeister. „Seht, ich war ein so einflussreicher, gutsituirter Mann, ich trübte kein Wässerchen den Kleinen, die um mich waren; nur dem Genie war ich abhold; das Genie pflegt so leicht maasslos zu sein, und ich hasse alles Masslose. Da kam die grosse Zeit — ich ward gegangen, und mir blieb nur die Rache des Verbannten: ich spiele Clavier." Da ists heraus — Hr. Taubert spielt Clavier aus Rache, und nun erklärt sich Alles, das Stottern der linken Hand, die umgeworfenen Doppelläufe, die unreinen Accorde. — Besser rehabilirte sich der unzusägliche Pianist als Componist: Frau Bellingrath-Wagner sang einige Lieder desselben mit grösster Anmuth und Wirkung. Das Genre der Käfer seinmögenden und Vögleinflug neidenden Liebenden ist nicht mehr ganz Mode. Unter den einschlagenden Arbeiten jedoch ragen Taubert's Lieder durch rhythmische Frische und Vermeidung zu grossen bänkelsängerischen Gebahrens angenehm hervor. — Rollfuss' Triosoirée brachte als Abschiedsgruss Bruch's Op. 5 wiederholt. Die Herren werden stets mit besonderer Achtung von der Presse wieder begrüsst werden: sie haben den Muth einer Meinung und pflegen das Kunstinteresse durch consequente Vorführung von Neuheiten. Ihr Concertsaal mag in Folge dessen eher einer Disputationshalle gleichen. Aber sicherlich nie einer — Schlafstelle. — Lauterbach wiederholt am 15. Svendsen's Quintett. — Im Theater gastirt am 16. u. 18. Fr. Artôt mit italienischen Collegen. Frau Müller-Berghaus mit Frau Sara Heinze intendiren ein Orchesterconcert für den Albertverein. — Die Liedertafel brachte „Oedipus" von Mendelssohn in würdiger Aufführung. Das „Liebesmahl der Apostel" von R. Wagner ist in Vorbereitung. L. H.

Magdeburg. Aus den musikalischen Ereignissen der letzten Wochen greifen wir das 7. und 8. Harmonieconcert, das 4. Casinoconcert (17. Febr.) und die 1. der von Frl. Hertwig (Leipzig) und den HH. Heckmann (Leipzig) und Stalknecht (Magdeburg) veranstalteten Triosoiréen als die bedeutsamsten heraus. In dem ersten der vier angeführten Concerte lenkte sich das Hauptinteresse der Hörer den beiden Solistinnen, Frau Bellingrath-Wagner aus Dresden und Frl. Essipoff aus St. Petersburg, zu. Frau Bellingrath hat sich durch langjährige Wirksamkeit einen in der musikalischen Welt mit Recht sehr geachteten Namen erworben. Die Künstlerin hat ihrer weichen, biegsamen und doch ausgibigen Stimme die sorgsamste Ausbildung zu Theil werden lassen und weiss die so gewonnene Herrschaft über ihre Stimmmittel stets den jeweiligen künstlerischen Zwecken dienstbar zu machen. Diese Vorzüge traten bei den diesmaligen Vorträgen der Sängerin (Arie aus „Fidelio" und Lieder von Beethoven und Kirchner) klar zu Tage und wurden auch vom Auditorium so lebhaft anerkannt, dass sich die Sängerin noch zur Zugabe eines Schumann'schen Liedes veranlasst sah. Die andere der obengenannten Solistinnen steht an künstlerischer Reife der vorerwähnten Sängerin bedeutend nach; ihr Spiel zeigt noch mehrfach echt virtuosenhafte Unarten, deren Beseitigung der übrigens noch sehr jugendlichen Dame hoffentlich noch gelingt. Die von Frl. Essipoff zu Gehör gebrachten Piècen (E moll-Concert von Chopin und kleinere Solostücke von Rubinstein, Henselt und Silas) oder vielmehr deren Wiedergabe wurde übrigens tüchtig beklatscht. An Orchesterwerken hörten wir diesmal Lachner's E moll-Suite und Beethoven's Festouverture Op. 124 in wohlgelungener Ausführung. Das 8. (letzte dieswinterliche) Harmonieconcert wurde mit Beethoven's correct und frisch gespielter C dur-Symphonie eröffnet. Hieran reihten sich sodann Solovorträge des Geigers Hrn. Lauterbach und der k. bayer. Kammersängerin Frau Diez. Der Erstere spielte das Beethoven'sche Concert und Rode's bekannte G dur-Variationen, sowie eine Polonaise eigener Composition mit der an ihm gewohnten Meisterschaft. Frau Diez, welche unseres Wissens hier noch nie aufgetreten war, rechtfertigte den ihr vorangehenden günstigen Ruf auf das Entschiedenste bei Wiedergabe der Concertarie von Mendelssohn und dreier Lieder („Frühlingsglaube", „Vor meiner Wiege", „Mein") von Schubert. Den Beschluss des Abends bildete die Ouverture zu der Oper „König Georg" von Ehrlich, welche — unter Leitung des Componisten trefflich executirt — seitens des Auditoriums sehr freundlich aufgenommen wurde. — In dem dritten eingangs dieser Zeilen bezeichneten Concerte war die Orchestermusik durch Gade's B dur-Symphonie und R. Wagner's erst kürzlich in dem Concert des Rebling'schen Kirchengesangvereins aufgeführte „Rienzi"-Ouverture vertreten. Letztere fand auch diesmal wieder den lebhaftesten Anklang. Die Capelle hielt sich beiden Compositionen gegenüber sehr brav. Den Sologesang repräsentirte auf sehr naiver Grundlage die herzogl. Kammersängerin Frl. Gerl aus Coburg. Die junge talentvolle Sängerin, eine Schülerin der Frau Viardot-Garcia, trug nämlich die Pagenarie aus „Robert der Teufel", die Polonaise aus Thomas' „Mignon" und Lieder von Gumbert und Fesca vor und schien die Aufgaben mit vielem Behagen zu lösen. Ferner trat am beregten Abend noch Hr. Concertmeister Rappoldi aus Berlin auf. Da wir das Spiel desselben erst unlängst charakterisirten, so verzeichnen wir hier nur die von dem Solisten vorgeführten Piècen: Mendelssohn's Violinconcert und Larghetto und Allegro aus Op. 127 von Spohr, und constatiren ausserdem noch, dass dieser Gast sowohl, als auch Frl. Gerl warme Anerkennung für ihre Mühwaltung fanden. — Uns zu der am 26. Febr. stattgehabten 1. Triosoirée von Frl. Hertwig und den HH. Heckmann und Stalknecht wendend, so sind wir in der angenehmen Lage, der Wiedergabe der gewählten Programmnummern: C dur-Trio von Haydn, Violinsonate in A dur von Händel (bearbeitet von David), Präludium und Gavotte (Clavier) von Bach und Gavotte (ebenfalls Clavier) von Gluck, rückhaltloses Lob spenden zu können. Frl. M. Hertwig's ausgezeichneter Darlegung von Kammermusikwerken lassen sich wenige derartige Leistungen von Kunstschwestern zur Seite stellen, und es nimmt uns geradezu Wunder, wie man in der Heimathstadt dieser Pianistin an gewisser berühmter Stelle diese so seltene Kraft so unbeachtet lassen kann. Hr. Heckmann ist so oft schon in diesem Blatte als einer der warmblütigsten Violinisten mit bester technischer Ausrüstung anerkannt worden, dass ein specielles Lob überflüssig erscheinen muss. Hr. Stalknecht verdient für den Muth, mit fremden Künstlern dieses den heimischen Kräften angeblich schädliche, in Wahrheit zeitgemässe Unternehmen ermöglicht zu haben, volle Anerkennung. r—l.

Oldenburg. Die letzten Hofcapellconcerte, das 5. und 6., folgten ziemlich rasch auf einander (am 21. Febr. und 1. März). Ersteres brachte die Serenade in D dur, Op. 11, von Brahms, die Ouverturen „Weihe des Hauses" von Beethoven und „Genovefa" von Schumann, an Solosachen Notturno für Horn und Orchester von C. Reinecke, vorgetragen von Hrn. Westerhausen, Concertstück für Pianoforte mit Orchesterbegleitung von C. M. von Weber, 32 Variationen (C moll) für Pianoforte von Beethoven und drei Stücke für Pianoforte, componirt und vorgetragen von I. Seiss. Die Besetzung unseres Orchesters ist in dieser Saison wieder vollständiger, namentlich traten die Violinen wieder voller und frischer heraus und ermöglichten eine klare Gestaltung des ganzen Tongemäldes. Besonders schwungvoll erklangen die Ouverturen, wogegen die ans Ende des Concertes gesetzte Serenade weniger frisch aus der Seele heraus erquoll, als früher. Hr. Westerhausen wird als gemüthvoller und gewandter Hornbläser immer gern gehört, und so gewährte sein Vortrag auch diesmal eine angenehme Abwechselung. Das allgemeinste Interesse aber erregte Hr. Seiss aus Cöln durch sein überaus elegantes und sauberes Spiel, welches durch klarste, von poetischem Hauche belebte Darstellung der feinsten Striche und Linien jedes einzelne Musikstück zu einem prachtvollen Tongemälde stempelte; die begeistertste Acclamation folgte daher jedem einzelnen Vortrage. Dass hierbei der Blüthner'sche Flügel zur vollen Geltung kam, möge noch bemerkt werden. — Das Programm des 6. Concertes zählte nur Orchestersachen, als: Ouverture zum „Freischütz" von Weber und zu Schiller's „Fiesko" von H. Urban (zum ersten Male), Präludium für Violine von J. S. Bach, für Orchester arrangirt von C. Stör (zum ersten Male), endlich die Symphonien in D dur (No. 4) von J. Haydn und in C dur von Fr. Schubert. Wohl selten wird die Spannkraft der Zuhörer beim Entgegennehmen von nur Orchestersachen so lange wach erhalten, als es diesmal hier der Fall war, ein Beweis, dass das Orchester seine

geistigen und körperlichen Kräfte in rühmlicher Weise anspannte, aber auch, dass der Werth der Compositionen auf einer angemessenen Höhe stand Nur die Ouverture von Urban, Schumann'sche An- und Nachklänge offenbarend, hatte nicht das Glück, allgemein zu gefallen, sie lieferte in tüchtiger Arbeit ein ziemlich düsteres Gemälde, passend zu jedem Trauerspiele. Das Präludium wurde von der ersten Violine mit überraschender Gleichmässigkeit und Vollendung vorgetragen, während das Stör'sche Accompagnement die harmonische Grundlage in angemessener Weise bot. Ein frischer und erfrischender Hauch edelster Poesie durchweht die Schubert'sche Symphonie, daneben macht das daraus hervortretende Element magyarischer Weisen und Rhythmen einen zwar etwas frappirenden, doch zugleich lebhaft anregenden Eindruck. Das Orchester that in vollem Maasse seine Schuldigkeit. S.

Concertumschau.

Basel. 10. Abonnementconcert der Concertgesellschaft: Symphonie von Haydn, Ouverturen von Mendelssohn und Weber, Gesangvorträge des Frl. M. Rohr, Claviervorträge des Frl. E. Lie aus Christiania.

Bayreuth. Harmonieconcert: Streichquartett von Mozart, Kreutzer-Sonate von Beethoven inmitten Gumbert'scher, Kücken'scher, Curschmann'scher und Hölzl'scher Lieder etc., Claviervorträge der Frau Raila.

Berlin. 4. Quartettsoirée der HH Spohr, Hellmich, Schulz und Rohne: Streichquartette in Gdur von R. Wüerst und in Bdur, No. 3, von Mozart, Streichquintett in Cdur Op. 29 von Beethoven.

Bern. 6. Abonnementconcert der Musikgesellschaft: Dmoll-Symphonie von Ad. Reichel, Ouverture zum „Schauspieldirector" von Mozart, Gesangvorträge des Frl. V. v. Facius, Fismoll-Clavierconcert von F. Hiller, „in jeder Hinsicht vollkommen" von Hrn. Th. Frantzen vorgetragen. — Concert der Liedertafel am 2. März: Vorspiel und 2. Scene aus „Lohengrin" von R. Wagner (dem Berner Kunstbedürfniss gegenüber ein vollste Anerkennung verdienendes Wagniss des Dirigenten Hrn. C. Munzinger), Adagio und Allegro, Op. 70, für Clavier und Violoncell von Schumann (HH. Munzinger und Weber), „Liebeslieder" von J. Brahms, Männerchöre von Beethoven („Mignon's Gesang" im Arrangement), Weber, Möbring („Normannenzug") etc., Violoncellsoli (Hr. Weber).

Breslau. Concert des Thoma'schen Gesangvereins am 9. März: „Des Heilands letzte Stunden", Oratorium von Spohr. — Verein für classische Musik am 9. März: Streichquartett in Ddur von Beethoven, Streichquintett in Cdur von Mozart. — 9. Abonnementconcert (2. Cyklus) der Theatercapelle: Cmoll-Symphonie von Beethoven. — Concert der Singakademie am 12. März: Sechsstimmiges „Crucifixus" von Lotti, Sologesang, achtstimmiges „Crucifixus" von Lotti, Deutsches Requiem von Brahms, Cdur-Messe von Beethoven.

Chemnitz. 1. geistliche Musikaufführung des städtischen Kirchenmusiksängerchors in der St. Jacobikirche am 7. März: Psalm 42 von Palestrina, Hymnus „Ave maris stella" und „Christus ist geboren" von Liszt (zum 1. Mal), Phantasie-Fuge über „Wachet auf! ruft uns die Stimme" für Orgel, Trompeten, Posaunen und Pauken von A. Fischer, Deutsche Messe von Schubert, Fmoll-Fuge für Orgel von J. Buckel etc.

Frankfurt a. M. 10. Kammermusiksoirée: Streichquartett in Fdur Op. 77, No. 2, von Haydn, Gmoll-Trio für Clavier, Flöte und Violoncell Op. 63 von Weber, Streichquintett in Esdur Op. 4 von Beethoven. Nichts Neues?

Graz. 2. Matinée der HH. v Hausegger, v. Herzogenberg und Thieriot: Ddur-Sonate für Pianoforte und Violoncell von A. Rubinstein (Frl. v. Körber und Hr. Thieriot), Frauenchöre mit Harfe und zwei Hörnern („Der Gärtner" und „Fingal") von J. Brahms, Gesangvorträge des Frl. v. Kokoschinegg (Compositionen von Schumann und S. Bach) und des Hrn. Dima („Die Nacht" von Schubert), Polonaise und Fuge von Friedem. Bach, (vorgetragen von Fr. v. Herzogenberg), Walzer für Pianoforte zu *vier Händen von G. H. Witte* (Fr. und Hr. v. Herzogenberg).

Hamburg. 3. Soirée für Kammermusik: Trio Op. 40 von Brahms, Claviersoli von Mendelssohn, Schubert und Schumann, Quintett Op. 57 von C. G. P. Grädener. — Concert des Hrn. Ad. Schulze: Cdur-Quintett von Schubert, Gesänge für gemischten Chor von Bortniansky, Palestrina, S. Bach, L Deppe, J. Maier, F. Schubert und Beethoven, Frauenchöre von Schumann und Brahms („Ständchen" und Minnelied), Gesangsoli von Bach, Brahms („Die Mainacht") und Schumann.

Jena. 2. und 3. Soirée der HH. Lassen und Genossen aus Weimar: Clavierquintett von Schumann, Amoll-Streichquartett und Emoll-Claviertrio von Spohr, Cmoll-Claviertrio von J. Raff, „Dichterliebe" von Schumann etc. — 7. Akademisches Concert: Cdur-Symphonie von Schubert, „Zauberflöten"-Ouverture von Mozart, Gesangvorträge des Frl. Zangenmeister aus Gotha, Violinvorträge des Hrn. J. J. Bott aus Hannover.

Leipzig. Geistliche Musikaufführung der Singakademie am 11. März: „Lobgesang" von Mendelssohn, Requiem von Cherubini, „Hallelujah" von Händel. — 10. Euterpeconcert: Cdur-Symphonie von Schubert, Ouverturen zu „Egmont" von Beethoven und zu „Genovefa" von Schumann, Scene und Duett aus der Oper „Gudrun" von O. Bolck (Frl. Klauwell und Hr. Rehling), Lieder (Frl. Klauwell). — 19. Gewandhausconcert mit ausschliesslich Mozart'schen Werken (u. A. Gmoll-Symphonie, Sextett aus „Don Juan". Concert für zwei Claviere [HH. Kwast und Maas]).

Magdeburg. 8. Harmonieconcert: 1. Symphonie von Beethoven, Ouverture zu „König Georg" von C. F. Ehrlich, Gesangvorträge der Frau S. Diez aus München, Violinvorträge des Hrn. Lauterbach aus Dresden. — 8. Logenhausconcert: Dmoll-Symphonie von Schumann, Ouverturen zu „Egmont" von Beethoven und „Die lustigen Weiber von Windsor" von Nicolai, Gesangvorträge des Frl. W. Schwarzkopff, Violinvorträge des Hrn. R. Heckmann (u. A. Concert von Svendsen). Dem Programm ist folgende, für eine Stadt von der Grösse Magdeburgs etwas fragwürdige Notiz angehängt: „Da es nicht möglich war, einen passenden Flügel zu dem Concert von Beethoven zu erlangen, ist Hr Concertmeister Heckmann so freundlich gewesen, für Frl. Elise Mühling einzutreten."

Mannheim. 6. Musikalische Akademie: Esdur-Symphonie von Beethoven, Gesangvorträge der Fr. Peschka-Leutner aus Leipzig (natürlich u. A. die Adam'schen Variationen über ein Mozart'sches Thema), Claviervorträge des Frl. Helene v. Kostuki aus Wien (u. A. Esdur-Concert von Liszt).

München. 2. Triosoirée der HH. C. Bärmann und Genossen: Claviertrios von Haydn und Beethoven (Op. 70, No. 2), Variationen (Thema von Händel) für Piano und Violoncell von Beethoven, Amoll-Sonate Op. 105 von Schumann.

Nürnberg. Museumsconcert am 6. März: 1. Symphonie von Beethoven, Deutscher Triumphmarsch von Reinecke, Violinvorträge des Hrn. Kömpel aus Weimar (u. A. Bruch's Concert), Gesangvorträge des Hrn. L. Riese.

Neapel. 1. Gesellschaftsabend des deutchen Casino: Quintett Op. 144 von Schubert, Compositionen von Pergolese, Haydn, Mozart etc.

Pest. Concert von Willy Deutsch: Clavierconcert in Dmoll mit Begleitung von Streichorchester von Bach, Quintett Op. 16 von Beethoven, „Liebeslieder" für gemischten Chor und Pianoforte von Brahms, Claviersoli von Beethoven (Op. 35), Schumann (Op. 11), Gluck-Brahms (Gavotte), Volkmann-Altschul (Walzer aus der 2. Serenade) und Wagner-Liszt („Isolde's Liebestod"). — Concert von Henriette Stettner: Claviersoli von Schumann (Amoll-Concert) und Liszt (Phantasie und Fuge über BACH und Esdur-Concert), Gesangsoli.

Prag. Concert der Liedertafel der deutschen Studenten am 4. März: Compositionen von J. Brahms („Freiwillige her!", Männerchor), A. Rubinstein („Liebesfeier", Doppelquartett), F. Liszt („Studentenlied"), Schubert, R. Franz, Dr. Eyrich, Fr. Lachner und A. Horn. Für die Strebsamkeit dieses noch ganz jungen Vereins spricht allein schon das vorstehend mitgetheilte Programm. Es stünde gut um die Anerkennung der gegenwärtigen besseren Musiklitteratur, wenn sie überall so energische Berücksichtigung wie von den deutschen HH. Studirenden Prags fände. — 4. Concert des Conservatoriums: Cdur-Symphonie von

mann, 1. Serenade für Streichorchester von R. Volkmann, mente aus Mendelssohn's „Sommernachtstraum", Gesangvor- des Frl. Löwe.

Stuttgart. 3. Soirée der HH. Speidel und Genossen: Cla- rios von Mozart und Schumann (in Dmoll), Werke für zwei iere von Schumann (Op. 46) und Reinecke (Impromptu), ielt von Fr. Berghof und Hrn. Speidel, Gesang- (Frl. Hart- n), Violin- und Violoncellsoli.

Stralsund. Concert des Dornheckter'schen Gesangvereins: königs Tochter" von Gade, „Gesang der Geister über den sern" von Hiller, „Die erste Walpurgisnacht" von Men- ohn.

Torgau. Symphonieconcert von F. Gieppner: 4. Symphonie Beethoven, „Ruy Blas"-Ouverture von Mendelssohn etc.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Hr. Colomann-Schmid aus Frankfurt a. M. setzte Gastdarstellungen am 5. d. M. als Arnold im „Wilhelm " und am 7. als Raoul in den „Hugenotten" fort. Am d. M. wagte im Opernhause Frl. Jona als Agathe im „Frei- tz" ihren ersten theatralischen Versuch. — **Bremen.** Nach- Hr. Scaria am 6. d. M. noch in „Figaro's Hochzeit" auf- eten war, beschloss er am 8. d. M („Zauberflöte") sein hie- Gastspiel. — **Chemnitz.** Am 11. d. M. sang Hr. Th. Wach- aus Dessau im hiesigen Stadttheater den George Brown. — . Am 8. d. M. eröffnete die k. k. Hofopernsängerin Frau inson aus Wien im „Fidelio" ein Gastspiel; Tags darauf das zweite Debut der k. bayer. Hofopernsängerin Frl. Hen- e Müller aus München in Gounod's „Faust" statt; ferner irte am 10. d. M. („Stumme von Portici") im Thalia- ter Hr. Richards. — **Düsseldorf.** Frl. Singer Wiesbaden errang jüngst hier als Margarethe in Gounod's hnamiger Oper einen bedeutenden Erfolg. — **Frankfurt a. M.** f allgemeines Verlangen" fand im Stadttheater am 6. d. M. nochmaliges Auftreten der Frau Marie Monbelli und des ers Sivori statt. — **Hamburg.** Im weiteren Verlauf ihres gen Gastspiels trat Frl. Löscher aus Breslau u. A. als nore im „Fidelio" und als Leonore im „Troubadour" auf. In erer Oper hatte Hr. Link vom Hoftheater zu Hannover die e des Manrico übernommen. — **Magdeburg.** Am 7. d. M. der Chevalier Emanuel de Carrion als Graf Almaviva im bier von Sevilla" hier seine dritte und letzte Gastrolle. Am stfolgenden Abend sang uns Hr. Th. Wachtel jun. zur echselung wieder einmal den „Postillon" vor. Am 10. d. M. ich fand in der „Martha" noch ein Gastspiel des Hrn. Erd- n statt. — **Mainz.** Hr. Beck jun., der Sohn des Wiener pernsängers Beck, trat unlängst hier mit Erfolg als Jäger „Nachtlager von Granada" auf. — **Mannheim.** Das bereits er angezeigte hiesige Auftreten der Sängerin Frau Monbelli ihres geigenden Begleiters Signor Sivori ereignete sich nehr am 5. d. M. im Hoftheater. — **Stuttgart.** Gelegent- der „Zauberflöten"-Aufführung am 10. d. M. trat im hiesigen heater Hr. Thomasczek von der herzogl. Bühne zu burg als Sarastro auf. Der derzeitige k. preuss. Hofopern- er Hr. Krolop in Berlin ist dem Vernehmen nach für die ge Oper gewonnen worden; derselbe wird jedoch vor Antritt s seines neuen Wirkungskreises erst einigemal hier als Gast tiren. — **Wien.** Zu den von der hiesigen Hofoperntheater- tion für diesen Sommer in Aussicht genommenen Gastspielen neuerdings das der k. preuss. Hofopernsängerin Frau Frie- e Grün und das der derzeitigen Primadonna des Stutt- er Hoftheaters, Frl. von Tellini, hinzugekommen. — **Würz-** . Das Robinson'sche Sängerehepaar gab im letzten Drit- les vergangenen Monats hier ein fünf Opern umfassendes spiel. Die von Frau Robinson vorgeführten Partien waren Valentine („Hugenotten"), Mathilde („Wilhelm Tell"), Mar- he („Margarethe") und Selica („Afrikanerin"); Hr. Robinson als Zampa, Tell, Valentin („Margarethe") und Nelusco auf.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 9. März: „Crucifixus" (achtstim- mig) von Lotti; „Mein Gott, warum hast du mich verlassen" von Richter. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 25. Febr.: „O Lamm Gottes unschuldig" von M. Prätorius; „Er ist um unserer Missethat willen verwundet" von Kücken. Am 3. März: „Heilge Wunden jener Stunden" von Bortniansky; „O crux ave" von Palestrina. — **Dresden.** Kreuzkirche am 9. März: „O du, der du die Liebe bist" von Gade; „Meine Seele ist stille zu Gott" von Hauptmann. Am 10 März: „Agnus dei" von J. Otto. — **Magdeburg.** Domkirche am 10. März: „Er ist dahin aus dem Lande der Lebenden" von Händel; „Die Strafe liegt auf ihm", achtstimmiges Offertorium von Nicolai. — **Weimar.** Stadtkirche am 10. März: „Pater noster" von Meyer- beer. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 10. März: Messe in C nebst Einlagen von L. Rotter. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 10. März: Credo-Messe von Mozart mit Einlagen von Krall und Schubert. Dominicanerkirche am 10. März: Messe in F von Aiblinger mit Einlagen von L. Weiss und L. Saar. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 10. März: Messe in G (für Frauenstimmen) von Nedved mit Einlagen von Krall und Mozart.

Opernübersicht.

(Vom 1. bis 7. März.)

Leipzig. Stadtth.: 3. Meistersinger; 6. Fidelio. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 1. Euryanthe; 2. Troubadour; 3. Feensee; 4. Lohengrin; 5. Wilhelm Tell; 6. Afrikanerin; 7. Hugenotten. Walhalla-Volksth.: 2. u. 7. Stumme von Portici; 3. Don Juan; 5. Figaro's Hochzeit. Victoriath.: 1., 2. u. 3. Morilla. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 2. Pariser Leben; 4., 5. u. 7. Rajah von Mysore; 6. Grossherzogin von Gerolstein. — **Bremen.** Stadtth.: 2. Lustige Weiber von Windsor; 6. Figaro's Hochzeit. — **Chemnitz.** Stadtth.: 5. Zauberflöte; 7. Freischütz. — **Cöln.** Thalia-Th.: 1. Rigoletto; 2. Orpheus in der Unterwelt; 3. Lustige Weiber von Windsor. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 2. Schwarzer Domino; 4. Margarethe; 6. Troubadour. — **Elberfeld.** Stadtth.: 1. Afrikanerin; 7. Don Juan. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 3. Czaar und Zimmermann; 6. Barbier von Sevilla. — **Graz.** Landschaftl. Th.: 2. Weisse Dame; 3. Grossherzogin von Gerolstein; 6. Romeo und Julie. Stadtth.: 1. Tannhäuser (Parodie von Binder); 3. Tannhäuser (Wagner); 4., 5. und 6. Fraueninsel (Millöcker). — **Hamburg.** Stadtth.: 1. Lohengrin; 2. Regimentstochter; 3. Norma; 5. Lucrezia Borgia; 6. Figaro's Hochzeit; 7. Fidelio. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 1. Fra Diavolo; 3. Maskenball (Auber); 4. Die beiden Schützen; 6. Fliegender Holländer; 7. Lustige Weiber von Windsor. — **Magdeburg.** Stadtth.: 1. Troubadour; 3. Freischütz; 7. Barbier von Sevilla. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 3. Afrikanerin; 5. Barbier von Sevilla. - **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 3. Jessonda; 5. Wilhelm Tell; 7. Adam und Eva (R. v. Hornstein). — **Nürnberg.** Stadtth.: 2. Schöne Galathea; 2. u. 7. Verlobung bei der Laterne; 6. Figaro's Hochzeit. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 5. Blaubart; 6 Lohengrin. Kralovské zemské ceské divadlo: 1. u. 3. La Traviata; 5. Hugenotti. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 3. Wilhelm Tell; 6. Zauberflöte. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 2. Don Juan; 4. Tannhäuser; 5. Margarethe; 7. Freischütz. Carl-Th.: 2. Pariser Leben; 3. u. 5. Schneeball. Theater an der Wien: 1., 2., 3., 4., 5., 6. u. 7. Schneeball. Strampfer-Th.: 1., 2., 3. u. 4. Dorfbarbier, Schmuggler, Rose von St. Flour. — **Würzburg.** Stadtth.: 3. Figaro's Hochzeit; 5. Maskenball (Verdi).

Aufgeführte Novitäten.

Bolck (O.), Scene und Duett aus der Oper „Gudrun". (Leipzig, 10. Euterpeconcert.)

Brahms (J.), „Ein deutsches Requiem". (Breslau, Concert der Singakademie.)

Brahms (J.), Trio für Pianoforte, Violine und Horn. (Hamburg, 3. Kammermusiksoirée.)
— — „Liebeslieder" für gemischte Stimmen und Pianoforte. (Bern, Liedertafelconcert.)
— — „Der Gärtner" und „Fingal", Frauenchöre mit Harfe und zwei Hörnern. (Graz, 2. Matinée der HH. v. Hausegger und Genossen.)
Bruch (M.), „Die Birken und die Erlen", für Solo, Chor und Orchester. (Zofingen, Concert unter Leitung des Hrn. Petzold.)
— — Violinconcert. (Wiesbaden, 5. Symphonieconcert.)
— — Claviertrio. (Dresden, Triosoirée der HH. Rollfuss und Genossen.)
Ehrlich (C. F.), Ouverture zu „König Georg". (Magdeburg, 8. Harmonieconcert.)
Grädener (C. G. P.), Quintett [für ?]. (Hamburg, 3. Kammermusiksoirée.)
Herzogenberg (H. v.), Symphoniesatz in Emoll. (Graz, 4. Mitgliederconcert des Steyermärkischen Musikvereins.)
Lassen (E.), Symphonie in Ddur. (Wiesbaden, 5. Symphonieconcert.)
Liszt (F.), Clavierconcert in Esdur. (Pest, Concert von Henriette Stettner.)
Raff (J.), Claviertrio in Cmoll. (Jena, 2. Soirée der HH. Lassen und Genossen aus Weimar.)
Reichel (A.), Symphonie in Dmoll. (Bern, 6. Abonnementconcert.)
Rubinstein (A.), Sonate in Ddur für Pianoforte und Violoncell. (Graz, 2. Matinée der HH. v. Hausegger und Genossen.)
Stiehl (H.), Sonate für Pianoforte und Violoncell. (Neustadt-Dresden, Concert des Musikvereins.)
Svendsen (J. S.), Concert für Violine und Orchester. (Magdeburg, 8. Logenhausconcert.)
Taubert (W.), Concert für Violoncell. (Dresden Concert des Hrn. F. Grützmacher.)
Volkmann (R.), 2. Serenade für Streichorchester. (Prag, 4. Conservatoriumsconcert.)
Wüerst (R.), Streichquartett in Gdur. (Berlin, 4. Quartettsoirée der HH. Spohr und Genossen.)

Journalschau.

Echo No. 10. Mozart's Schwanengesang. — Nachrichten und Notizen. — Beilage: Kritik. — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 10. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 11. Kritik (J. Huber, „Die Rose vom Libanon"). — Berichte und Notizen.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Die mit der Grundsteinlegung des Wagner-Theaters zu verbindende Aufführung von Beethoven's 9. Symphonie ist nun auch bez. der Instrumentalisten als gesichert zu betrachten, indem die ersten Orchester in Berlin, Wien, Dresden, Carlsruhe etc. durch vorzüglichste Mitglieder zugesagt haben. Bayreuth hat sich zur gastlichen Aufnahme dieser ohngefähr 400 Köpfe zählenden Mitwirkenden erboten.

* Sicheren Nachrichten zufolge beginnt man nach dem Vorgange Belgiens (Brüssel) und Englands (London) jetzt auch in Italien den „Nibelungen"-Aufführungen in Bayreuth eine ernstere Theilnahme zu schenken. Es ist nämlich in Florenz eine Wagner-Subscription eröffnet worden, und zwar in Folge eines langen Briefes, welchen Hr. Ed. Schuré, Mitarbeiter an der „Révue des deux mondes", in welcher vor einigen Jahren eine sehr werthvolle Studie über R. Wagner von ihm veröffentlicht wurde, an den Redacteur der „Rivista Europia" über das Bayreuther Unternehmen geschrieben hat. Der Letztere, ein Orientalist, Professor des Sanscrit in Florenz, eröffnete diese Subscription mit einem ganz ansehnlichen Betrage. — Den Londoner Verein betreffend, theilt uns Hr. Dannreuther von dort ergänzend mit, dass zu dessen Gründern auch unser geschätzter Mitarbeiter Hr. Dr. Hüffer zähle. Dieser Verein hat bereits sehr erhebliche Resultate aufzuweisen. Unter gleich günstigen Auspicien hat der kürzlich definitiv constituirte Nürnberger Wagner-Verein, dessen Vorstand aus den HH. Finanzrath von Manz (Obmann), Hofmusiker Kündinger (stellvertretender Obmann), Rechtsconcipient Wunder (Schriftführer) und Musikalienhändler Schmid (Cassirer) besteht, seine Thätigkeit begonnen.

* F. Lachner s Requiem ist nun auch in Wien, im letzten Concert des Akademischen Gesangvereins, aufgeführt worden Wie in Leipzig und voraussichtlich in der den Dresdenern am Palmsonntag bevorstehenden Aufführung dieses Werkes dirigirte auch in Wien Hr. Lachner sein Requiem selbst. Der Berichterstatter der „Bl. f. Th., M. u. K." sagt, nachdem er die relativ guten Eigenschaften angeführt hat: „Allein wie ist es denn in Lachner's Werke um gedankliche und rhythmische Eigenart, wie ferner mit der Auffassung und Wiedergabe des heiligen Textes bestellt?" und meint, dass das Werk in diesem Hinblick kaum mehr als eine „Niete" böte.

* Ueber das Bülow-Concert in Cöln sitzt in der Cölnischen Zeitung kein Geringerer als Hr. Ferd. Hiller zu Gericht. Man gibt, wahrscheinlich darauf hin, seine Verwunderung über die für den beregten Abend getroffene Wahl Beethoven'scher statt Hiller'scher Werke öffentlichen Ausdruck.

* Das bereits an diesem Ort erwähnte, nach einer vorgefundenen Beethoven'schen Skizze von Hellmesberger vollendete Violinconcert ist kürzlich in Wien durch den Hrn. Bearbeiter zum Vortrag gelangt.

* In Prag beabsichtigt man ein zweites deutsches Theater auf Actien zu bauen.

* Gelegentlich der am 9. d. M. im Münchener Hoftheater stattgehabten Aufführung von Racine's „Esther" kam die von Baron v. Perfall hierzu componirte Musik zum ersten Mal öffentlich zu Gehör.

* Im Laufe nächster Tage wird im Stadttheater zu Magdeburg Wagner's „Rienzi" zum ersten Mal in Scene gehen.

* Die erste Aufführung von Max Bruch's „Hermione" im Berliner Opernhaus ist definitiv für den 16. d. M. angesagt. Man ist sehr gespannt auf dieses Werk.

* „Corsaire noir", die neueste, auf einen von ihm selbst gedichteten Text componirte Operette Offenbach's, wird im Theater an der Wien zu Wien am 1. Mai, also unmittelbar vor Schluss der Saison, aufgeführt werden. Ausserdem beglückte der Unermüdliche die Wiener am 8. d. M. mit einer neuen einactigen Operette, „Fleurette", deren erste Aufführung im Carl-Theater er selbst leitete.

* In der Pariser Opéra comique ging am 26. Febr. Mozart's „Figaro" nach langer Unterbrechung zum ersten Mal wieder in Scene. Die Leiter der genannten Bühne scheinen also den lächerlichen Deutschenhass ihrer Landsleute nicht unbedingt zu theilen.

* Am 5. März fand in Brünn die erstmalige Aufführung der neuen dreiactigen romantisch-komischen Oper „Cingara" von J. N. Fuchs statt. Das Werk errang einen schönen Erfolg; der Componist, Capellmeister der genannten Bühne, wurde nach jedem Actschluss gerufen.

* Das Gastspiel der italienischen Operngesellschaft, mit Frau Artôt-Padilla als Primadonna, im königl. Opernhause zu Berlin wird am 18. d. M. seinen Anfang nehmen. Vorläufig sind die Opern „Barbier von Sevilla", „La Traviata" und der „Liebestrank" in Aussicht genommen.

* Das bisher im Besitz des Rheders O. M. Sloman befindliche Hamburger Stadttheater ist von einem Consortium dasiger Kunstfreunde käuflich erworben worden.

* In der Opéra comique zu Paris ist eine Operette von Saint-Saëns in Vorbereitung, welche den Titel „Die gelbe

Prinzessin" führt und deren Handlung auf japanesischem Boden spielt.

* Die Pariser werden nächstens die Bekanntschaft mit C. M. v. Weber's „Sylvana" machen können, welches Werk im dortigen Athene-Theater zur Aufführung gelangen soll.

* Der Flötenvirtuos A. Terschak gedenkt eine grössere Kunstreise durch Amerika zu unternehmen, da es hier zu Lande nicht recht mehr mit den Concertreisen auf gen. Instrumente gehen will.

* Ferdinand Hiller ist dieser Tage in Berlin eingetroffen, um daselbst ein zum Besten der „Kaiserin Augusta-Stiftung für deutsche Töchter" veranstaltetes Concert zu leiten. Die so günstige Gelegenheit, dem Programme auch neue Compositionen seiner Feder einzufügen, wird er durchaus nicht unbenutzt lassen. Ob er das Concert gleichzeitig auch zum Schauplatz seiner Triumphe als Pianist machen wird, wissen wir noch nicht.

* Der Violinist Hr. Rob. Heckmann hat sich zu Concerten nach Holland begeben.

* Aus Pest wird berichtet, Franz Liszt werde daselbst am 18. d. M. öffentlich concertiren und u. A. Compositionen von Beethoven, Schubert und Chopin vortragen.

* Der k. k. österreich. Hofopernsänger Charles Adams in Wien beabsichtigt die Bühne zu verlassen und sich ins Privatleben zurückzuziehen.

* Der pseudonyme Tenorist Arnold Walden, welcher unlängst in einem Berliner Wohlthätigkeitsconcert auftrat, ist ein Prinz von Sayn-Wittgenstein.

* Bei der Preisausschreibung der Philharmonischen Gesellschaft in Warschau hat Hr. Jarecki in Warschau die zwei ersten Preise, 150 Rubel für eine Sonate für Pianoforte und Violoncell und 50 Rubel für die vierstimmige Composition des 93. Psalms davongetragen. Hr. Jarecki war, wie früher Hr. Hofcapellmeister Abert in Stuttgart, früher seines Zeichens Contrabassist.

Auszeichnung. Der Baritonist Faure aus Paris hat nach Absolvirung seines Gastspiels in Brüssel von dem König der Belgier den Leopold-Orden erhalten.

Briefkasten. *A. M.* in *K.* „Lohengrin", Meser in Dresden, mit Text 8 Thlr., ohne Text 5 Thlr.; „Tannhäuser", Breitkopf & Härtel in Leipzig, in beiden Arrangements à 8 Thlr. — *P. F.* in *Z.* Inhaltsverzeichniss zum vor. Jahrgang wird leider erst im nächsten Monat zur Versendung gelangen können. — *F. R.* in *B.* Wir wissen nicht, zu welchem Zwecke Sie uns mit der Berichtigung einer von uns nicht verschuldeten falschen Angabe betrauen, noch sonderbarer erscheint Ihr Vorschreiben einer bestimmten Fassung der betr. Nachricht, an der wir übrigens kein weiteres Interesse entdecken können. — *Dr. B.* in *F.* Der schnelle Abdruck wird Ihnen Anlass zu weiterer Einsendung sein. — —*n.* in *St.* Ersparen Sie sich in Zukunft Ihre anonymen Berichte.

Anzeigen.

Neu erschienene Musikalien

[89.] im Verlage von

C. Merseburger in Leipzig.

Hanisch, M., Frühlingsklänge. Zehn melodische Uebungsstücke für Pianof. zu 4 Händen. Op. 60. 4 Hefte à 15 Sgr.

Hofmann, Rich., Heitere Gedanken. Vier leichte Stücke für Pianof. Op. 8. 2 Hefte à 10 Sgr.

—— **Blätter und Blüthen.** Sechs Stücke für Pianof. Op. 10. 2 Hefte à 15 Sgr.

Klauwell, Adolf, Die jungen Pianisten. Melodien-Album für Pianof. zu 4 Händen. Op. 36. Band I und II à 1 Thlr.

Köhler, Louis, Zwei Tonbilder für Pianof. (I. Abend auf dem Lande. II. An den Fontainen.) Op. 217. 2 Hefte à 15 Sgr.

Oesten, Theod., Blumen und Perlen. Leichte Tonstücke über beliebte Opern-, Lieder- und Volksmelodien für Pianoforte. Op. 380. Heft 15—20 à 10 Sgr.

—— do. —— Band I und II à 1 Thlr.

Schirmer, Ernst, Sammlung russischer Volksdichtungen für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. No. 1.

Schulz-Weida, Jos., Drei leichte instructive Sonaten für Clavier ohne Octavenspannung. Op. 224. 3 Hefte à 15 Sgr.

Widmann, Ben., Amselschlag. Zwei leichte Sonatinen für Pianof. Op. 13. 2 Hefte à 10 Sgr.

Wohlfahrt, Heinr., Phantasiebilder aus Lieblingsopern für Pianoforte zu 4 Händen. Op. 53. Heft 11—14 à 15 Sgr.

[90.] Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

Waldmärchen.

Concertskizze für Pianoforte

componirt von

Jos. Rheinberger.

Op. 8. 20 Ngr.

In meinem Verlag erschien soeben mit Eigenthumsrecht:

[91.] **Columbus.**

Eine dramatische Cantate

für

Soli, Männerchor, gemischten Chor und grosses Orchester

componirt von

Heinrich von Herzogenberg.

Op. 11.

Clavierauszug mit Text.

Pr. 5 Thlr. 10 Ngr.

Partitur und Stimmen sind noch unter der Presse.

Leipzig, den 15. März 1872. E. W. Fritzsch.

[92.] Conservatorium für Musik in Stuttgart.

Mit dem Anfang des **Sommersemesters**, den 15. April d. J., können in diese unter dem Protectorate Seiner Majestät des Königs von Würtemberg stehende und aus Staatsmitteln subventionirte Anstalt, welche für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor- und Sologesang, dramatischen Gesang, Clavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunct, Formenlehre, Vocal- und Instrumentalcomposition, nebst Partiturspiel), Methodik des Gesang- und Clavierunterrichts, Orgelkunde, **Aesthetik** mit Kunst und Litteraturgeschichte, Geschichte der Musik, Declamation und italienische Sprache, und wird ertheilt von den Herren Professor **Stark**, Kammersänger und Opernregisseur **Schüttky**, Hofpianist **Krüger**, Professor **Lebert**, Hofpianist Professor **Pruckner**, Professor **Speidel**, Professor Dr. **Faisst**, Kammermusiker **Debuysère**, Hofmusiker **Keller**, Concertmeister und Kammervirtuos **Singer**, Herrn **Franz Boch**, Kammervirtuos **Krumbholz**, Professor Dr. **Scholl**, k. Kammersängerin Frau **Leisinger**, sowie von den Herren **Alwens, Tod, Hauser, Attinger, Beron, Fink**, Kammervirtuos **Ferling, Rein**, Hofschauspieler **Arndt**, und Herrn **Runzler**. Für das Ensemblespiel auf dem Clavier ohne und mit Begleitung anderer Instrumente sind regelmässige Lectionen eingerichtet. Zur Uebung im öffentlichen Vortrag und im Orchesterspiel ist den dafür befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben.

Auch erhalten diejenigen Zöglinge, welche sich im Clavier für das Lehrfach ausbilden wollen, praktische Anleitung und Uebung im Ertheilen von Unterricht innerhalb der Anstalt.

Ausserdem ist für die Zöglinge des Clavierspiels Veranstaltung getroffen, das **Kunstpedal** und seine Behandlung durch Unterweisung des Erfinders, Herrn **Zachariae**, kennen zu lernen.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsstunden beträgt für Schülerinnen 126 Gulden rheinisch (72 Thaler, 270 Francs), für Schüler 140 Gulden (80 Thaler, 300 Francs).

Anmeldungen wollen spätestens am Tage vor der den 10. April d. J., Nachmittags 2 Uhr stattfindenden Aufnahmeprüfung an das Secretairiat des Conservatoriums gerichtet werden, von welchem auch das ausführliche Programm der Anstalt zu beziehen ist.

Stuttgart, im März 1872.

Die Direction des Conservatoriums für Musik
Professor Dr. **Faisst**, Professor Dr. **F. Scholl.**

Soeben erschien in meinem Verlage

das mit so vielem Beifall gesungene Lied:

Mein Himmel

von

[93.] **Franz Abt,**

Op. 379, No. 1.
Preis 7½ Ngr.

Aug. Cranz in Hamburg.

[94.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von

Musikalien, musikalischen Schriften etc.

bestens empfohlen.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig erschien:

Israel's Siegesgesang.

[95.]
Hymne nach Worten der heiligen Schrift

für gemischten Chor, Sopran-Solo und Orchester

von

Ferdinand Hiller.

Partitur 7½ Thlr. netto; Orchesterst. 10⅕ Thlr. netto. Clavierauszug in gr. 8°. 1½ Thlr. netto. Chorstimmen 1⅙ Thlr.

[96.] Bei **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschien:

Photographie in Visitenkartenformat

von

Richard Wagner.

7½ Ngr.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 22. März 1872.

sämmtliche Buch-, Kunst- Musikalienhandlungen, Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ
für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

, Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 13.

: Censuren. I. W. H. Riehl. („Neues Novellenbuch".) Aus dem noch ungedruckten 8. Bande seiner Gesammelten Schriften und Dichtungen mitgetheilt von Richard Wagner. — Feuilleton: Das Philisterthum in der Musik Ein Capitel über Anti-Wagnerianer. Von Wahrmund. (Schluss.) — Tagesgeschichte: Musikbriefe aus Berlin und Wien (Schluss). — Berichte. — Concertumschau. — Engagements und Gastspiele. — Kirchenmusik. — Opernübersicht. — Aufgeführte Novitäten. - Journalschau. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Briefkasten. — Anzeigen.

Die geehrten Leser

Musikalischen Wochenblattes", deren Abonnement mit dem laufenden Quartal, resp. mit vorliegender zu Ende geht, werden für den Fall, dass sie dieses Organ über diesen Termin hinaus zu erhalten chen, gebeten, desfallsige Bestellungen gefälligst rechtzeitig anbringen zu wollen, damit in der ndung keine Unterbrechung stattfindet. — Den werthen Jahresabonnenten gegenüber bedarf es rlich dieser Erinnerung nicht.

E. W. FRITZSCH.

Censuren.

I.

W. H. Riehl.

(„Neues Novellenbuch".)
m noch ungedruckten 8. Bande seiner Gesammelten Schriften und Dichtungen mitgetheilt
von
Richard Wagner.

Eine Folge der traurigen Wendung, welche die k der grossen deutschen Fürsten nach dem Aufnge der Freiheitskriege zur Abwehr der Forden des wiedergeborenen deutschen Geistes nahm, sich in dem seltsamen Fortleben einer Trümmeraus jener Zeit zu erkennen, in welcher das eigenliche deutsche Wesen in sehr deutlichen, der Entng aber immer mehr verfallenden Zügen dahin-. Während Alles, was sich zur Oeffentlichkeit und t drängt, immer mehr den Gesetzen einer durchndeutschen, allen deutschen Ernst wie alle deutsche rkeit zerstörenden Civilisation sich unterwirft, n wir in der tiefsten Zurückgezogenheit des Privats, in niederen Beamtungen ohne Protektion, naich aber in kleinen Universitäts-Städten unmerkverkommend, die oft sehr rührenden Zeugnisse für das stille, hoffnungslose Fortleben eines in seiner edleren Entfaltung gehemmten typischen Nationalgeistes an. Nach den Höhen der Gesellschaft zu jeder Aussicht auf Förderung, ja nur Anerkennung beraubt, werden aus dieser Sphäre die Blicke fast einzig auf die niederere Region des nicht minder verlassenen, und ungeliebt wie unliebend, unschön und dürftig dahinsiechenden Volkslebens gerichtet. Wir verdanken dieser Richtung, sobald in sie die ganze Inbrunst und Tiefgründlichkeit des deutschen Geistes sich versenkte, die herrlichen, neu belebenden Ergebnisse der neueren deutschen Sprach-, Sagen- und Geschichtsforschung, und will man mit einem Namen bezeichnen, was seit dem Erlöschen unserer grossen Dichterperiode dem deutschen Geiste zu Ehre und Trost erwachsen ist, so ist nur der Name Jacob Grimm zu nennen.

Der Gestalten gerade dieses Mannes, und seines treuen Bruders Wilhelm, hat sich der heutige Theater-Witz bemächtigt, um dem lachlustigen Publikum zu zeigen, wie solche Gelehrte sich ausnähmen, wenn man sie sich näher ansähe. Eine allerdings in das Wunderliche übergehende Unbehilflichkeit, ja völlige Gelähmtheit dem wirklichen Leben gegenüber, kann, wie das

Spiel auf das grobe Lachen unseres glücklichen Theaterpublikums berechnet ist, dem Verständnissvollen, welchen in den hier vorgeführten beiden Ehrwürdigen der Wunderhauch des nun in die Tiefe seines wurzelhaften Geburtslebens entrückten deutschen Geistes anweht, ein gut gelauntes Lächeln immerhin noch abgewinnen; tief rührt dabei die dem Leben zugewandte kindliche Sanftmuth und unschuldvolle Milde dieser hochgewaltigen Helden einer Wissenschaft, welche ihnen erst ihre Entstehung selbst verdankte. — Anders nimmt sich dagegen dieselbe Unbehilflichkeit und Lahmheit aus, wenn wir ihr im Leben, oder gar in Büchern begegnen, nackt für sich, ohne allen erklärenden tiefen Hintergrund, sondern mit einem gewissen Hochmuth eben nur auf diese Unbehilflichkeit pochend, den nothdürftig gezogenen engen Kreis eigener Bewegung als das Centrum der Welt ansehend, in welches mit Eifer und Geifer das da draussen Liegende hineingezwungen werden soll. Die Eigenschaften des grossen Genie's oder des grossen Unglückes von der reinen Beschränktheit angenommen zu sehen, hat wirklich etwas Lächerliches: keinem unserer Theater-Dichter ist es aber noch beigekommen, dieses dem Deutschen unserer Tage so nahe liegende Thema der Lachlust vorzuführen. Das Erhabene zu verspotten scheint allerdings leichter, als das Nichtige in seinem lächerlichen Ernste zu zeigen!

Die von uns zuletzt berührte Erscheinung entbehrt, im Grossen und Ganzen erfasst, leider auch ihres sehr erklärenden und entschuldigenden Grundes nicht. Charakterzüge, welche dem Deutschen angeboren sind, und nur durch sehr vortheilhafte Ausbildung der Gesammtheit seiner Anlagen die Wirksamkeit von Vorzügen gewinnen können, müssen unter der traurigen Vernachlässigung, in welcher das deutsche Wesen seit fünfzig Jahren leidet, nothwendig nur ihre üble Seite entwickeln. Das individuelle Freiheitsgefühl, mit dessen rührender Verherrlichung der junge Goethe in seinem „Götz von Berlichingen" seine grosse Dichter-Laufbahn beschritt, ist der Zug, welcher den deutschen Volksgeist am meisten vom romanischen unterscheidet: liegen die schmerzlichen Folgen seiner Ausartung in der Geschichte des deutschen Reiches vor uns, so treten sie uns nicht minder bedauerlich in unserer modernen Litteratur-Periode entgegen. Und doch sind die hieraus entspringenden Fehler immer noch die am wenigsten bedenklichen; durch ihre Aufdeckung und Zurechtweisung verbleibt immer die Klärung eines Quelles reicher deutscher Tugend zu hoffen, während das eigentliche Gebrechen der gegenwärtig blühenden Litteratur so widerwärtiger Art ist, dass die Blosslegung der natürlichen Wurzeln jener sonderbar duftenden Blüthe weder eine deutsche, noch romanische, noch auch orientalische Tugend an das Licht bringen könnte.

Es ist erklärlich und zu entschuldigen, dass der in kleinlichen Verhältnissen verkommende, an jeder Entwickelung zu irgend welcher Macht verhinderte Deutsche, der rings um sich eine Welt in Flor erblickt, zu welcher er keine innerliche Beziehung seiner Natur erkennt, in Groll gegen alles Glänzende und mac sich Aufdrängende überhaupt geräth. Selbst vo behilflichkeit zu Unbeholfenheit gedrängt, in eine S der engsten bürgerlichen Wirksamkeit eingezwängt es dem sanften Gemüthe und offenen Kopfe li würdig wiederum beikommen, die ihm einzig ver Welt zum Idyll zu gestalten, und in oft rüh Variationen zu erklären, er sei glücklich und ve nicht aus seinem Idyll heraus. Er gewinnt zu preisung seines Idylls ein um so grösseres Recl er aus dem Schatten desselben auf eine Welt l blickt, in welcher ihm die Sonne nur das Hohl Nichtige beleuchtet; er kann den Affekt, das Pathos, welche dem falschen Treiben da draussen Anschein von wirklichem bedeutendem Leben soll, verlachen; seine Stimme, wenn er wahren drän Beruf dazu in sich fühlt, ermahnend und bel nach aussen erheben. Bereits wird es ihm abe übel anstehen, wenn er bei dieser Gelegenheit in gerathen, vom Grenzstein seines Idyll's aus di in die Welt hinein rufen wollte. Ganz wahr jedoch würde er sich ausnehmen, wenn er, im des Zornes zu jeder Unterscheidung unfähig gew das Aechte selbst mit dem Unächten verwecl nun überhaupt blindlings gegen alles losführe, w eben in sein Idyll nicht passen will. Wenn er mit schönem deutschem Instinkt herausgefühlt hat in dem von unsrer modernen Civilisation verh deutschen „Philister" immer noch ein letzter und tiger Kern der ächten kräftigen deutschen Natur s so wird es ihm vortrefflich anstehen, wenn er mit und Sorgfältigkeit diese Natur dem immer grösseren tungen ausgesetzten Volksgeiste zum Verständni bringen sucht: — wie aber, wenn nun Das als Erscheinung auf ihn zutritt, was im allergünst Falle aus jenem Kerne sich entwickeln konnte wenn er nun, sie mit dem Teufel draussen verwech wüthend diese Erscheinung von sich abwehrte, laut tobte und schrie: „ich will meinen Philiste meinen Philister; dieser ist der eigentliche Me — Er würde sich wirklich sehr komisch ausne bis dahin, wo die Sache ernsthaft wird und das tische Delirium in moralische Perversität übe Ein solcher biederer Deutscher, der rings um sic realen Boden der bürgerlichen Welt mit gleiche derkeit gepflastert sieht, könnte zu dem alten Scl an dem wir alle leiden, viel neuen verderblichen Sc anrichten. Denn, stachelt die Kleinlichkeit und den des deutschen Philisters noch auf, so sperrt ihr jenigen, der auf den ruhigen Freiheitssinn der o deutschen Natur noch einzig vertraute, den l Weg zur Rettung Aller vom gemeinsamen Verfa

Der bekannte Verfasser des „neuen Novellenbu Hr. W. H. Riehl, darf den Anspruch erheben, das Thema, welchem wir soeben unsere Aufmer keit widmeten, als Autorität vernommen zu w Zwar scheint ihm, da er zwischen Dichter und Ki schwankt, der Gegenstand nicht völlig zu objek

Bewusstsein gelangt zu sein, wogegen er mit starkem subjektivem Gefühle mitten in ihm selbst mit inbegriffen erscheint. Wir sagen: mitten darin, um ihm zugleich die Stellung anzuweisen, die er uns nicht nur zwischen dem deutschen Gelehrten, dessen edelster Typus uns in J. Grimm vorliegt, und dem wahren deutschen Volksdichter, dem wir noch vergeblich zu begegnen suchen, sondern auch, in Betreff seines Urtheiles und seiner Tendenz, zwischen Denjenigen einnimmt, deren äusserste Charakterdifferenz wir in der vorangehenden Skizze kurz bezeichneten. Der bedenklichen Verirrung des Fanatismus des Philisterthumes hat er sich nicht zu jeder Zeit fern zu halten vermocht, und diese war es, die ihn zu einer Ueberschätzung seiner eigenen Kräfte verleitete, welche er, wenn wir nicht irren, nicht ganz unempfindlich zu büssen hatte. Uns erscheint nun dieses „neue Novellenbuch" ein Zeugniss für den edlen Rückhalt, welchen Herr R. in seiner wahren Begabung gegen die weniger ermuthigenden Erfolge seiner Wirksamkeit auf dem Wege jener Verirrung fand. Die Apostel des Idyll's, der maassvollen Selbstbeschränkung, wirken unwiderstehlich rührend und einnehmend, sobald sie uns mit dem Ausdrucke der innigen Bescheidenheit und Milde ansprechen: die Wirkung einer solchen Ansprache, wenn sie eben aus sanftem Herzen und ruhig klarem Kopfe zu uns gelangt, mahnt uns unwillkürlich an das verlorene Paradies, und sie ergreift um so tiefer, als es sich hier wirklich um das verlorene Paradies des schlichten und doch so tiefen deutschen Sinnes handelt, dieses Kernes der edlen deutschen Herrlichkeit, deren Verfall wir beklagen. Wirkliche und wahrhaftige Harmlosigkeit, — oh! welcher Quell alles Erhabensten! Immer reicher und tiefer zu sein als man scheint, immer mehr zu leisten als man verspricht, immer kräftiger zu erquicken als man erhoffen liess, — diess ist der Lohn dieser ächten Harmlosigkeit. Wie sehr verliert aber diese Tugend sogleich an Kraft, wenn sie sich, auch nur mit dem Leisesten, ein einziges Mal rühmt, ja nur, selbst mit einem noch so versteckten Winke, auf sich deutet. Würde nun gar aber mit der ausgestreckten Hand, wie auf einem Einladungsschilde, auf sie, als grossen, besonderen Genuss versprechend, hingewiesen, ja sollten wir dieser Hand sogar anmerken, dass sie sich heimlich zur Faust ballt, um dem ersten vorübergehenden „Harmvollen" eines zu versetzen, so hätten wir nicht nur ein lächerliches Schauspiel vor uns, sondern wir würden auch ein sehr gerechtes Bedenken gegen die Natur der als produktiv uns angekündigten Harmlosigkeit unmöglich von uns abwehren können. Da Herr Riehl nun eben nicht nur Dichter, sondern auch Kritiker ist, dünkt uns auch das soeben hier berührte Dilemma seiner eigenen Natur ihn, und wie uns scheint, in sehr vortheilhaftem Sinne für seine eigene Entwickelung beschäftigt zu haben: er weiss es bereits als Dichter zu behandeln, — mindestens dünkt uns vor Allem die gemüthliche Novelle „das Quartett" aus des Dichters innerer Beschäftigung mit diesem Dilemma ihre Eingebung und Gestaltung gewonnen zu haben. — Wir dürften vielleicht wünschen, dass diese innere Reinigung in Zukunft sich auch etwas wählerischer auf die Beurtheilung des Werthes und der Bedeutung der vom Dichter zu verarbeitenden Einfälle richte: wir vermuthen, dass Herr Riehl dann etwa finden würde, dass die Mittheilung eines Stückes wie der „Abendfrieden", welches er seinem Buche als Vorrede giebt, auf einem Misverständnisse ähnlicher Idylle, wie sie, bei unscheinbar geringfügigem Stoffe unter der Hand wahrhaft grosser Dichter einen unbegreiflichen und doch unläugbaren Werth erhalten haben, beruhe. Recht einnehmend wird Herr Riehl jedoch stets wirken, und den Leser mit der Freude der Bereicherung durch neue, im wirklichen Leben ganz unbeachtet gebliebene, durch den Zauber der Wahrhaftigkeit künstlerisch lebendig geschaffene Bilder erfüllen, wenn er seine Gestaltungskraft so bestimmt und rückhaltslos ausschliesslich der Darstellung des von ihm innig Erschauten zuwendet, wie er diess in der originellen Novelle „die Hochschule der Demuth" that. Ein schöner, vielsagender Titel, welcher nach unserer Empfindung bereits als Motto dem ganzen freundlichen Buche vorgedruckt sein dürfte!

Herr Riehl musste es leider für vortheilhaft finden, in neuerer Zeit aus seinem zuletzt mit empfehlendem Anstande eingenommenen Idyll-Refugium hervorzubrechen, um allerhand kleinlichen, aber boshaften Unfug anzurichten. Sind es wirklich seine Besorgnisse um unsere Kultur, welche er — wie man in den Zeitungen liest — auf das Genaueste studirt haben soll, oder ist es ein chronisch wiederkehrender Aerger über sein Verunglücken als öffentlicher Komponist „für das Haus", was ihn, wenn auch in den Verkleidungen der Gelegentlichkeit, zu Zeiten wieder auf das Feld der Musik treibt? Gewiss ist, er scheint es nicht lassen zu können, aus der Schule der musikalischen Demuth dann und wann eine Impertinenz gegen den Hochmuth loszulassen, welcher mit der Impotenz sich nicht abgeben will. So bekümmert es ihn neuerdings z. B., dass die Musiker zu viel Fertigkeit auf ihren Instrumenten erlangt haben, und bedauert, dass sie dadurch einen so guten Komponisten, wie Beethoven, welcher noch die C moll-Symphonie so geschrieben habe, dass man sie im Riehl'schen Idyll herunterzuspielen vermochte, schliesslich zu einer so schwierigen Schreibart verleiteten, dass man sich „im Hause" unmöglich mehr mit der Pfeife im Munde dazu an das Pult setzen könnte. Hierbei überlässt er es uns, jene so einfache C moll-Symphonie im musikalischen Tabaks-Kollegium uns aufgeführt zu denken, und geleitet uns, sollten wir keine grosse Erbauung hieran finden, dagegen mit Vorliebe in Bildergallerien und Lesemuseen, wo er vermöge harmloser Vergleiche und Analogien uns immer wieder den freundlichen Rath ertheilt, gegen alles Grosse, in der Kunst — wie gewiss auch im Leben —, möglichst mistrauisch zu sein. Für die Musik hat er es auf die Naivetät

abgesehen, und muss es bedauern, dass die neueren Komponisten, von Weber an, reflektirte Musik geschrieben haben, in welchem Bedünken er mit dem berühmten Wiener Doctor Hanslick durchaus übereinstimmt. Eine Definition jenes Begriffes einer „Naivetät", welcher er eine „Reflexion" gegenüberstellt, erspart er uns, vermuthlich in der Annahme, dass hierfür bereits Schiller gesorgt habe; diesen lesen nun aber unsere Kulturforscher nicht mehr, und es begegnet ihnen daher, dass sie seine berühmte Abhandlung über „naive und sentimentalische Dichtung" insoweit irrig im Gedächtnisse bewahren, als sie dem dort definirten Naiven, welchem sehr bestimmt das Sentimentale entgegengehalten wird, ein konfuses Reflektirtes (etwa nach Hegel) gegenüberstellen. Da es nun sehr bekannt ist, dass mit Reflexion sehr Vieles, nur keine Kunst, vor Allem keine Musik zu Stande zu bringen ist, gelangen unsere harmlos idyllischen Kritiker, an dem Leitfaden einer ebenso richtigen als treugemeinten Prämisse, zu dem, für die neuere Musik so fatalen Schlusse, dass an ihr unmöglich Etwas sein könnte. Seiner persönlichen Bedenken hierüber entäussert sich nun Herr Riehl vor einem Publikum, welchem bei dem Worte „Reflexion" allein schon die Haut schaudert, da bis jetzt es noch Niemand gelingen konnte, die Leute darüber aufzuklären, dass es sich bei der Reflexion um eine Art der Erkenntniss handele, welcher einzig wiederum nur die intuitive (anschauende) Erkenntnissweise gegenübersteht; dass somit dem naiven Kunstproduziren ein reflektirendes Musikmachen gegenüberzuhalten, gerade so unsinnig ist, als der intuitiven Apperzeption eine sentimentale Erkenntniss entgegenstellen zu wollen. Doch hält Herr Riehl auf solcher Basis öffentliche Vorträge, und erschreckt dadurch die Gemüther, welche bei „Reflektiren", wenn sie es nicht mit „Resigniren" verwechseln, auf das Nachdenken gerathen zu müssen glauben, was ihnen doch jetzt durch eine so allgemein blühende Presse und ihre Organe gründlich erspart zu werden pflegt. Nun gar sich denken zu sollen, dass die Musik, die man dem Publikum im Theater vorspielt, durch Nachdenken hervorgebracht worden sei, müsste da, wo harmlose Erheiterung doch der einzige Zweck sein kann, eine wahre Kalamität erkennen lassen, gegen welche mindestens Bedenken erweckt zu haben dem berühmten Kulturstudiosen immerhin als grosses Verdienst angerechnet werden dürfte.

Und doch scheint es sich hier um ein bisher unenthülltes Geheimniss zu handeln. Herr Riehl hat wirklich durch Reflexion Musik zu Stande gebracht. Er hat nämlich, seitdem ihm der Verfall der deutschen Musik in Folge des Aussterbens der von ihm studirten „Charakterköpfe" ersichtlich geworden ist, darüber ernsthaft und ohne Spass nachgedacht, wie eine Musik zu schreiben wäre, welche dem Aergerniss abhälfe, und — er schrieb sie. Als er darüber bedenklich wurde, dass sie keinem Menschen gefallen wollte, dachte er hierüber wiederum nach, und gerieth darauf, dass er im Ernste seines Vorhabens die „Naivetät" vergessen hatte. Somit hat er nun wohl guten Grund, diese seinen Nachfolgern einzuschärfen: denn Schaden macht klug.

Ehre ihm, und — Gott befohlen! —

Feuilleton.

Das Philisterthum in der Musik.

Ein Capitel über Anti-Wagnerianer.

(Schluss)

Dem nun zu erwähnenden Beispiel von Unparteilichkeit muss ich vorausschicken, dass es sich nicht in Schilda zutrug, sonder ein Artikel des Wiener Propheten der Anti-Wagnerianer ist, welcher der Direction des dortigen Conservatoriums den Vorwurf macht, dass sie sich nicht entblöden konnte, von dem bekannten Kunstfreund und Clavierfabrikanten Bösendorfer ein Geschenk von vierzehn neuen Flügeln anzunehmen, und, wenn schon einmal der grosse Fehler begangen, dieser fast zum Verbrechen hinaufgeschraubt wurde, indem man die Schüler auf den geschenkten Instrumenten spielen liess, anstatt diese (die Flügel, nicht die Schüler) in irgend einer geräumigen Rumpelkammer unterzubringen und andere Instrumente aus der Fabrik eines Concurrenten anzuschaffen, der zwar keine besseren liefert, sich selbe aber gut bezahlen liesse. — Sonderbarer Schwärmer! Sollten Jene Recht haben, welche ein richtiges Verständniss dieser merkwürdigen Zumuthung in der Freundschaft Bösendorfer's mit den Vertretern der Zukunftsmusik suchen? Denn dass Liszt, Bülow, Rubinstein, Tausig, Menter und unzählige andere mehr oder minder hervorragende Pianisten sich den Tort anthun sollten, in ihren Wiener Concerten auf Bösendorfer's Clavieren zu spielen, während daselbst bessere zu ihrer Verfügung ständen, ist doch etwas unglaublich!

„Die Recensenten werden immer später klug, als andere Leute", sagt ein ehemaliger k. k. Staatsanwalt und jetziger Viceprophet der Anti-Wagnerianer in einem Momente der Einsicht. —

Und Leute, die mit solchen Waffen kämpfen, wollen in Sachen höchsten Geschmackes unfehlbare Richter sein. Was für ein Titel passt nun für die bunte Menge, welche deren subjective, engherzige Urtheilssurrogate in gläubiger Einfalt so lange nachbetet, bis sie es für eigene Meinung hält, während kaum Einer aus der Masse die Sache, die sie bekämpft, oder die, welche sie vertreten will, anders als der Tradition nach kennt. Es ist eine glückliche Mischung von Arroganz und Ignoranz, welche jedoch keinen anderen Titel als den der Lächerlichkeit verdient.

Gar oft hatte ich Gelegenheit, angesichts der bis zur Widerlichkeit sinnlosen Urtheile über das „neue Deutschland" in der Musik tief bedauernd zu bemerken, welcher Missbrauch mit dem Namen: *homo sapiens* getrieben wird. Doch will ich dem ästhetischen Gefühl des Lesers die Tortur einiger jener widerlichen Beispiele, vor welchen der gesunde Menschenverstand, — wie der Genius in den Titelbildern der Zopfzeit — mit verhülltem Antlitze sich abwendet, gern ersparen und nur zwei drastische wahre Geschichtchen aus jüngster Vergangenheit erzählen.

Der Schauplatz der ersten war die ehemals freie Stadt im Süden, woselbst mich mein Verhängniss zur jüngsten Reprise des „Lohengrin" ins Theater führte. Ich hatte daselbst eine Dame zur Nachbarin, deren eigenthümliche Aengstlichkeit mir auffiel und mich zu der theilnehmenden Frage veranlasste: was ihr fehle.

„Ach," sagte sie recht naiv für ihr Alter, „ich bin heute zum ersten Mal in einer Wagner'schen Oper – und fürchte mich vor dem entsetzlichen Lärm, der dabei losgeht." Mein Murmeln von einem „armen verführten Opfer" schien sie missverstehend übel zu nehmen, und beeilte ich mich, ihren Gedanken durch die Frage: was

ihre Anwesenheit im Theater erzwungen — eine andere Richtung zu geben. „Man muss es endlich doch einmal hören — es wird so viel davon gesprochen", antwortete sie. — Als das Orchester zum Vorspiel ansetzte, bemerkte ich, wie meine gute Nachbarin Mühe hatte, die Hände niederzuhalten und mit ihrer Neigung kämpfte, sich beide Ohren zu verstopfen. Ihr Gesicht trug dabei den Ausdruck wonnigen Entsetzens, wie der von Kindern vor einem Kanonenschuss.

Das Silberflüstern des Vorspiels verrann; der Gesichtsausdruck der Dame neben mir zeigte Staunen und Betroffenheit, und im Verlaufe der Oper sah ich mehr als einmal Thränen in ihren Augen. Als die Oper (in Parenthese gesagt, diesmal in jedem Sinne mit „Ach" und „Weh"*)) zu Ende gegangen war, schlich sich meine Nachbarin, ohne auf meinen Gruss zu achten, tief beschämt, wie es mir schien, hinaus. Die, hoffe ich, ist vom Nachbeten und blindlings-Glauben geheilt.

Schwerer mag es werden, den Helden meiner zweiten Geschichte, einen alten Cantor, zu heilen, welcher, sooft auch in seiner Gegenwart über Wagner disputirt wurde, meine Apologien stets lautlos anhörte und sich stumm entfernte. Den Tag darauf jedoch besuchte er mich meuchlings, legte mit stürmischem und nicht sehr gewähltem Wortschwalle Protest ein gegen meine Meinung und lief, ohne mich zu einem Worte kommen zu lassen, davon. Dieses räthselhafte Benehmen ward mir klar, als ich entdeckte, dass der gute Mann sich erst daheim aus den Büchern seiner Propheten Raths erholte, inwieweit diese es ihm erlauben, mir beizupflichten oder mich zu bekämpfen. Bei dieser Gelegenheit brachte er stets einen reichlichen Vorrath von Excerpten mit, und als Echo seiner Propheten war ihm kein Unsinn gross, kein Widerspruch auffallend genug, um nur mit Kraftausdrücken um sich schleudern zu können. Das eine Mal hiess es: *Vox populi, vox dei*, und wenn ich ihm bescheiden die Thatsache vor Augen führte, dass zu keiner Oper der Andrang des Volkes ein derartiger sei, wie zu einer Wagner'schen, und dass für diese speciell die hohen und Extraeintrittspreise erfunden wurden — schimpfte er das Volk eine unmaassgebende, verführte Masse. —

Warum sollte dem unbedeutenden Cantor die Consequenz nöthig scheinen, wenn grosse Kirchenlichter des Philisterthums diese für überflüssig halten, wenn dieselben Leute, die heute die Programmmusik der „Radicalen" für den Kometen erklären, der den Untergang der wahren Musikwelt verschulde, morgen über den hehren Titel des Beethoven'schen Rondos: „Die Wuth über den verlorenen Groschen" in Verzückung gerathen. Den Philistern, welche bei dem Namen Prometheus nicht an den Genius denken, welcher das heilige Feuer der Begeisterung vom Himmel geholt, sondern an den Körper, der an den Fels geschmiedet zum Frasse der Geier wird, diesen Philistern ist es freilich unbegreiflich, wie man sich beim „Musikmachen" etwas denken kann, wie Musik etwas Anderes sein kann, als ein methodischer Lärm, geregelt durch die Gesetze der Harmonielehre. Vielleicht thut den guten Leuten irgend ein englischer oder deutscher Mechaniker bald den Gefallen und erfindet eine Tonconbinations- und -Permutationsmaschine für Componisten, die Musik machen wollen, ohne an etwas Anderes als an Töne zu denken, und den Ausspruch gewiss als ketzerhaft perhorresciren, dass Musik nichts Anderes sei, als das Gewand des Schönen und Erhabenen, welches im Genius geboren wird, sowie Poesie, Malerei und bildende Kunst es sind. —

Dies ist ein Moment, welches genannte Herren mit einer ferneren Classe des Philisterthums in der Musik verknüpft. Zu dieser Classe gehören alle jene Schutzbefohlenen der hl. Cäcilie, vom „*god man and bad musician*" angefangen bis hinauf zu den Meistern des Faches, welche sich, um Gott behüte! nicht mit den Fortschrittsmusikern verwechselt zu werden, Musiker der alten Schule oder conservative Musiker nennen. Was aber in der Natur, im Staate, in Kunst und Wissenschaft gibt ihrem Principe, dass sich im leidigen Prädicate „conservativ" ausdrückt, Berechtigung? Conservativ ist gleichbedeutend mit Stillstand, und ist doch selbst der Tod ein fortschreitender chemischer Process. Wer erklärt uns darum das Räthsel, dass freilich nur einzelne, jedoch gebildete Meister sich gegen die Bestrebungen der Fortschrittsmusiker erklären? Kann dieses Entgegenstemmen etwas Anderes sein, als verletzte Eigenliebe, die Consequenz persönlicher Missverhältnisse, oder ist es jene Zähigkeit, welche in falscher Scham, einen Irrthum einzugestehen, selbst an den für unhaltbar anerkannten, früher vertretenen Theorien krampfhaft festhält? Oder sollte endlich Meister Sachs Recht behalten, wenn er meint:

„— — Wer als Meister ward geboren,
Der hat unter Meistern den schlimmsten Stand." —

Erklärlicher ist der Abscheu einer nächsten Gruppe musikalischer Philister gegen die neue Geistesrichtung, da sie doch nicht nur die „Zukunftsmusik", sondern auch die Werke aus der sogenannten 3. Periode Beethoven's mit ihrer Verdammniss beehren. Es ist der gewaltige Geist, der ihnen bange macht, weil er in keine ihrer Regelschablonen passt. Mit der Loupe der kleinlichsten Pedanterie untersuchen sie die schwarzen und weissen Notenköpfe und rufen dann mit Shylokischer Zähigkeit: „Das steht nicht in dem Scheine — der Harmonielehre, — *ergo* taugt es nichts." So wurde es Hauptmann nach seinem eigenen Geständnisse stets unwohl, sooft er die letzten Quartette Beethoven's hörte, an denen sich selbst die Conservativen von heute erfreuen. Ja er verstieg sich sogar bis zu dem Ausspruche: die Welt hätte an Beethoven's Tod nichts verloren! Ein Pendant dazu ist das merkwürdige Urtheil Spohr's, welches Beethoven jedes ästhetische Gefühl abspricht. Armer Beethoven! Dein Glanz ist bald verloschen, dein Name bald vergessen, während Spohr, täglich populärer, immer weitere Kreise im Strome des Lebens zieht. —

Nur noch einer Sorte von Philisterthum in der Musik will ich Erwähnung thun, welche weniger Abscheu, weniger Bedenken gegen das Neue ihrer Kunst hegen, als jene Herzensangst alter Leute, die in ihren bequemen, breitgetretenen Schuhen lange gewandelt und nun die Anforderung an sich herantreten sehen, in neue, der Zeit mehr entsprechende zu schlüpfen. Es sind ihre lieben, so ängstlich gehüteten Leichdörner, die vor der anfänglichen Enge neuer Schuhe zurückbeben. Doch was hilfts! Ueber kurz oder lang bekommt der alte Schuh hier einen Riss, dort ein Loch, er wird unbrauchbar, und der neue muss doch heran. —

Ja der neue Geist kommt heran! Er ist schon da, trotz Stemmen, Eifern und Schmähen. Wer die Fortschritte der „Zukunftsmusik" im letzten Jahrzehnt beobachtet hat, sieht, wie mächtig der neue Geist sich Bahn bricht. Seine Pioniere dringen schon selbst in die Wildnisse des Geschmackes, jäten das Unkraut aus und machen den Boden urbar und empfänglich für das Schöne. Seit Italien das deutsche Volk beschämt und die Zukunftsoper mit ungetheiltem Beifall aufgenommen, greift jedes bessere Theater, wenn auch manchmal noch mit zaghaftem Finger, nach Wagner'schen Opern und gesteht es dann gerne, keinen Fehlgriff damit gemacht zu haben.

Ein Siegesdenkmal, wie es keinem lebenden Genius noch geworden, beginnt im Herzen Deutschlands sich in die Lüfte zu heben. Noch einige Jahre werden vorüberrauschen, und es wird mehr als Einer sich seines geschriebenen oder gesprochenen Wortes gegen die „Zukunftsmusik" schämen. Hat er doch damit Stein auf Stein zu seiner monumentalen Blamage aufgethürmt.

Wer Freunde von solcher Qualität und Quantität die seinen nennt, wie Richard Wagner, dessen Werke sind unmöglich Ausgeburten eines verirrten Genies; denn nur das wahrhaft Schöne und Grosse kann der Menschengeist so ganz, so unbedingt verehren. „Pfaffenthum" nennt solche Verehrung ein Correspondent dieses(?) Blattes. Es mag ein geringer Rest des im Kampfe mit der gesunden Vernunft dieses Herren unterliegenden Vorurtheils sein, welches obiges Wort ausgesprochen. Pfaffen aber sind diejenigen, welche um das Volk eine chinesische Mauer des Vorurtheils aufführen und unter Androhung ewiger sowie zeitlicher Strafen jeden hindern wollen, über diese hinaus einen Blick in das freie Schöne zu thun. Er wäre diesem sonst verfallen. Doch die Pfaffen aller Fächer sehen nicht oder wollen nicht sehen, dass ihre Mauer schon zu viele Brechen hat, um der Macht des anstürmenden Geistes zu widerstehen, dass sie bald in Ruinen zusammenfallen und sie selbst sowie jegliches Philisterthum in Natur, Staat und Kunst unter ihrem Schutte begraben wird. —

Wahrmund.

*) Schlusswort aus „Lohengrin".

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Berlin.

„Reise nicht am Freitag!" so rathen uns wohlmeinende Gevattern und Basen; wir aber sind nicht abergläubisch, und ich kann sagen, die Freitagsfahrt am 1. März nach Leipzig hat mir wohlgethan. Keine Weichen-Verstellung, keine planwidrige Zugkreuzung, — Alles lief gut ab. Vom Wagen ging es ins Schiff — der Thomaskirche, allwo eine andächtige Menge versammelt war, um den klingenden Offenbarungen des Riedel'schen Vereins zu lauschen, welcher zur Feier des Busstages (sächsisch) Händel's „Messias" aufführte. Wer die Thomaskirche betritt und nicht in musikalischen Dingen ein Böotier ist, der weiss: dies ist Bach's Haus, der nächstliegende Gedanke gehört Meister Sebastian. Ich blicke nach der Orgel, es ist noch dieselbe, vielleicht existiren noch einzelne Claves von denen, welche unter der Hand des Gewaltigen, „gehorsam dem Gebieter", einst willig niederducken mussten, möglicherweise ist die Claviatur noch dieselbe, ich weiss es nicht und konnte auch in der Eile nichts Zuverlässiges erfahren. Genug, dort oben sass vor länger als hundert Jahren der Steuermann, welcher nicht nur seiner singenden Gemeinde zur Zeit ein sicherndes Geleit gab, sondern auch der Nachwelt den Cours für ihre Tonfahrten vorgezeichnet hat. Leipzig und Gewandhaus, das ist eine andere Ideen-Verknüpfung, nicht minder selbstverständlich als Thomaskirche und Bach. Die idyllischen Klänge des reizenden Pastorale — die vorhergehenden Nummern hatte ich versäumt — erinnerten mich so eindringlich an die oft gerühmten Vorzüge des ausgezeichneten Orchesters, dass ich den Bach verliess, um den Tonwellen, welche, vom Streichquartett ausgehend, den weiten Raum durchströmten, zu lauschen. Eine hübsche Gelegenheit zu einer ersten Begegnung, — ich kannte nämlich bis dahin das Gewandhausorchester nur aus den Erzählungen Anderer. Die süssen, wohligen Töne verhallten, — klirr! Was ist das? Ein Clavier, sagen wir: ein tafelförmiges Pianoforte, es versuchte den Anschluss zu gewinnen, freilich vergebens! Wie eine Maus in einem Dome verlief sich der Klang, wie ein verlumpter Bettler unter einer festlich geschmückten Menge, so kam mir diese armselige Kirchenmaus, das Clavichordium, vor. Ich will den mildernden Umstand nicht verschweigen, dass seine Rolle nur klein, mithin seinem Vermögen angemessen war. Frau Diez sang die Sopransoli. Mancher Mann mit grauem Haar wird sich entsinnen, in jungen Jahren auch eine Frau Diez als Solistin gehört zu haben; es ist dieselbe, aber die Zeit scheint an den Vorzügen dieser Sängerin spurlos vorüberzugehen; was sie an Frische etwa geraubt, wusste sie an Reife wieder zu ersetzen, und noch heute gewähren die gesanglichen Leistungen der Frau Diez dem Hörer einen wahren Kunstgenuss. Frau Krebs-Michalesi hatte die Altpartie übernommen. Sie sang die Hauptarie: „Er ward verschmähet und verachtet" etwas ungleich im Ton; die Höhe mit Vorsicht, die Tiefe mit Absicht. Es bleibt schon eine Erbsünde der Altistinnen, mit dem Tenor concurriren zu wollen, sobald sie dessen Gebiet berühren. Die Behutsamkeit, mit welcher die Sängerin in der höheren Lage verfuhr, zwang das Orchester, sich überall, wo das rhythmisch prägnante Motiv des Geisselns auftritt, möglichst subtil zu verhalten. Ich vermisste anfangs die schneidigen aber so wirksamen Accente schmerzlich, söhnte mich aber bald mit der Wirklichkeit aus. Als Tenor fand Hr. Rebling Gelegenheit, seine oft bewährte und gerühmte Meisterschaft im gestrengen Kirchenstile aufs Neue zu zeigen, und ich hatte Veranlassung, mich abermals zu überzeugen, dass der Umgang mit den Wagner'schen Opern einer wirklich gesunden Sängernatur nicht schädlich ist. Bekanntlich wimmern die kritischen Zionswächter noch immer ihre gegentheiligen Klagelieder. In den „Meistersingern" ist Hr. Rebling ein vortrefflicher David, im „Messias" war er ein Goliath. Das frische Erfassen der Aufgabe zeichnet ihn vor Vielen aus, die noch der herkömmlichen Ansicht huldigen: in der Kirche müsse man kühl singen. Hr. Bletzacher fungirte als *Basso serioso e furioso*, in letzterer *Eigenschaft hat er* zu fragen: warum die Heiden entbrennen und warum die Völker stolzen Rath halten? Ich möchte fragen: warum verlangten die alten Meister vom ernsten Basssänger solche Coloraturen? Da wird Einer antworten: weil damals dergleichen Zierwerk allen Kehlen geläufig war. Zugegeben! Aber wie siehts jetzt damit aus? Uebel genug, wer fordert in unseren Tagen vom Bassisten diese Behendigkeit, ja, wer hat an der verblümten Schreibweise, selbst wenn ihre Erzeugnisse mit Leichtigkeit uns vorgeführt werden, noch ein aufrichtiges Interesse? Hr. Bletzacher that und gab sein Bestes, am Schlusse überraschte er durch ein tiefes Sarastro-*E*, wie man es auch nicht alle Tage zu hören bekommt. Die Stimme ist von männlichstem Klange, die Gesangsweise kernig-deutsch, die Aussprache sehr gut. Die beiden Octaven $E-\bar{e}$, welche im „Messias" zur Verwendung kamen, — es werden nur die künstlichen, nicht die natürlichen Grenzen des Organs sein — sind ebenmässig ausgeglichen. Sancta Caecilia, nimm diesen Bass in deinen Schutz!

Die alten Singakademien haben sich ebenso wie ihr Titel überlebt. Sie pflegen des Zopfes, schwelgen in wehmüthigen Erinnerungen an vergangene Zeiten und hoffen eine Zukunft, in welcher die Perücken wieder Mode werden. Aus diesen Ruinen spriesst kein neues Leben, hier gibts nur Stillstand und Tod. Die jungen Triebe erschienen in der Gestalt von Vereinen, welche sich nach ihrem Dirigenten benennen lassen und nicht ausschliesslich rückwärts blicken, sondern ohne die hemmenden Fesseln eines musikalischen Dogmas, also confessionslos, dem Gegenwärtigen ihre Theilnahme, ihren Fleiss zuwenden. Der Riedel'sche Verein ist ein solcher Sprössling, der sich gedeihlich zum starken Stamm entwickelt hat. Man kann es Wagner nicht verdenken, wenn er ihn als chorische Stütze für die „Neunte" ausersah! Die Herrhaftigkeit des Soprans, wenn es gilt, die letzten Felsen-Nester der musikalischen Höhenzüge zu erklimmen, hat mich wirklich angenehm überrascht. Da heisst es einstmals: „Sein Joch ist sanft, und leicht ist seine Last"; sanft, leicht, — das klingt so unschuldig, aber der Chor ist schwer, wenn er leicht gesungen werden soll, und das hohe *B* ist eine harte Aufgabe, wenn es sanft verlangt wird. Die unverzagten Riedelinerinnen kennen kein Hinderniss! Der frappirende Klang des Alts rührt von etwa sechs Knabenstimmen her. Diese Mischung sei hiermit zur Nachahmung empfohlen, sie ist von bestechender Wirkung. Tenor und Bass sind nicht minder gut besetzt, genug, der Chor ist ganz vortrefflich, und was Riedel, der Feldherr, mit diesen Kerntruppen auszurichten vermag, — sagens nicht die Leute, sprichts nicht die Welt? Hätte ich mich nicht bereits im Zustande barhäuptiger Andacht befunden, ich würde nach dem Chore: „Sieh, das ist Gottes Lamm!" den Hut gezogen haben!

Wie hat mir wohl der „Messias" gefallen? Diese neugierige Frage wurde ich nicht los. Das Oratorium besteht aus 51 Nummern, wird also dem Vorwurfe der Länge nicht entgehen können. (Ein Engländer findet es wahrscheinlich noch zu kurz.) In Deutschland pflegt man ein und das andere Stück wegzulassen, und es bleibt noch vollauf genug übrig. Die Nummern-Oper und das Nummern-Oratorium sind, wie es mir scheint, heute in gleichem Grade bedenklich. Das mag auf sich beruhen, aber eine Wahrnehmung war mir interessant: die unausbleiblichen Wiederholungen in den Arien, das „classische Dacapo" wirkten nicht auf mich allein ermüdend, auch Andere seufzten ein: Zuviel! Der ehemals schwerfällige Verkehr innerhalb der verschiedenen Tonarten mag die alten Formen entschuldigen. Hatte man sich häuslich in der Dominante niedergelassen, so konnte ein Domicil-Wechsel nur stattfinden, wenn die vorschriftsmässige Kündigung und ein gemächlicher Umzug — Modulation heissen es die Alten — vorhergegangen waren. Die moderne Freizügigkeit durfte erst im Gefolge der gleichschwebenden Temperatur auftreten.

Leipzig erfreut sich eines concentrirten Musiklebens. Wenn Riedel den „Messias" aufführt, dann wandert Alles, Kenner und Laien, Künstler und Dilettanten nach der Kirche, für diesen Tag wäre etwas Anderes weder dank- noch denkbar. Man darf mit Sicherheit darauf rechnen, die Gemeinde der Musiker beinahe vollzählig versammelt zu finden. Vom still-ernsten Professor bis

beweglichen Conservatoristen sind alle Classen und Stufen
eten. Die lernbegierige Jugend hat sich mit Clavierauszug
'artitur (!) bewaffnet, — es kann dem Auge des Beobachters
entgehen, dass unter diesem Breitengrade die Edition Peters
ıt und blüht.

Die Posaune — die eigentlich eine Trompete ist, — erschallt, die Todten erstehen unverweslich! Dieses „Geheimniss" ent- Bletzacher mit seiner Prophetenstimme, und der ausgezeich- Trompeter begleitet ihn. Ueber ein Kleines erheben sich die nden, denn der Schlusschor beginnt: „Alle Gewalt und Preis Macht und Ruhm und Lob gebühret". So oft ich die lang- ige Melodie zu diesem langgestreckten Verse höre, muss ich ortzing's Oper: „Czaar und Zimmermann" denken: „Heil sei Tag, an welchem Du bei uns erschienen!" Ich könnte mir ıerger über diese lästerliche Ideenverknüpfung das Haar aus- n, — mich tröstet nur die Gewissheit, dass es Anderen nicht r geht. Wie viele Menschen vermuthen ein Citat aus den enotten", wenn sie den Choral: „Eine feste Burg ist unser hören!

Die Orgel ist verstummt, die Menge zerstreut sich, ich ıle mich wieder und denke an den Alten von damals, der ı seit lange verstummt ist, dessen Werke aber noch immer ıohe Lied und Lob der Frau Musica singen. Da steigt ein el" hernieder, — er war des „Messias" wegen express aus eburg gekommen, mit dem hätte ich gern geredet von all n Dingen, aber der Menschenstrom trennte uns bald, und die -Gedanken wurden gänzlich zu Wasser, als ich die Schwelle ıusgangspforte betrat. Eine Dame stand schirm- und rathlos ısen in der Finsterniss und verkündete in der Sprache, die enannt wird die sächsische: Herr Jes's, 's regn't!

Wilhelm Tappert.

Wien.

Pianisten Rubinstein und Bülow. — Bülow's thoven-Abende. — Philharmonische und Gesell- ıftsconcerte. — Grillparzer-Feier der Gesell- ıft der Musikfreunde und des Akademischen Ge- ;vereines. — Mozart's und Lachner's Requiem. Quartettproductionen der Florentiner, von lmesberger und Dubez. — Zöglingsconcerte. — vitätensoirée". — Promberger's historisches Concert.

(Schluss.)

Am wenigsten wurde Bülow der Sonnenklarheit und ein- n Herzlichkeit des ersten Beethoven gerecht, hier erschien ıeine Auffassung meist zu reflectirt und prätentiös; mit höch- Vollendung, himmelsklar und innerlichst durchgeistigt spielte Künstler die Compositionen der zweiten Beethoven'schen ode, unvergleichlich die letzten Werke des Meisters. Nur jahrelanges Studium auf diese tiefsinnigsten, geheimniss- sten Tonschöpfungen gewendet, wer sich in diese subjectivste oesie mit opferwilliger Hingebung förmlich eingelebt hat, ag uns zum Dolmetsch dieser Geistesblitze, dieser Herzens- zu werden, wie sie glänzender, inniger wohl kein zweites in der deutschen Musik zur Erscheinung gekommen.

Als interessant mag die Thatsache erwähnt werden, dass w nicht zu den Sonaten gehörige Clavierstücke, nament- selbständige Variationswerke, noch um ein Haar besser spielte, ie Sonaten. So waren die „32 Variationen in C moll" der punct des zweiten, jene über den „Walzer von Diabelli" entschiedener die Perle des dritten Abends. In der ebenso ollen, als farbenreichen Darstellung des letztgenannten, ıoven's Claviermusik abschliessenden Wunderwerkes steht w wohl unter sämmtlichen Pianisten der Gegenwart einzig Der Künstler spielte sämmtliche Programmnummern mit nderungswürdiger Ausdauer und Treue aus dem Gedächt- jeder der drei Beethoven-Abende war massenhaft besucht, ler stürmische Beifall des jedesmal vollzählig bis ans Ende rrenden Publicums mag den trefflichen Gast zur Genüge überzeugt haben, wie hoch man bei uns in Wien wahrhaft bedeutende Geistesthaten, seien es auch nur reproductive, zu schätzen weiss.

Anton Rubinstein gab in einem sonst nur für grosse Chor- und Orchesteraufführungen geeigneten Raume — dem grossen Musikvereinssaale — zwei Solo-Clavierconcerte, zu denen sich halb Wien versammelt zu haben schien, da auch das letzte Plätzchen nicht unbesetzt blieb. Beide Male spielte der Concertgeber grösstentheils Allbekanntes (unter welchem Schumann's „Symphonische Etuden" als wahrer Löwenvortrag genannt werden mögen), nur als Eröffnungsstück des ersten Concertes wählte er neue Variationen eigener Composition (Op. 89), die meisten geistreich und musikalisch gedacht, das Ganze sehr redselig, monoton — und eigentlich gänzlich überflüssig.

Während Rubinstein einen Virtuosentriumph nach dem anderen erfocht, war er als Dirigent der Gesellschaftsconcerte weniger glücklich. Vergebens versuchte er für die ihn heimathlich anmuthende national-russische Musik bei uns Boden zu gewinnen. Das „Orchesterbild" „Sadko" von Rimsky-Korsakow — eine raffinirt instrumentirte, gedankenarme Programmmusik — wurde im 4. ordentlichen Gesellschaftsconcerte energisch abgelehnt; Ouverture und Zwischenacte zu dem russischen Nationaldrama „Fürst Cholmsky" von Glinka (auf dem Programme des 1. ausserordentlichen Gesellschaftsconcertes) fand man musikalischer, nobler, allein dabei so sehr verstaubt und alltäglich, dass sich nur eine verschwindende Minorität ernstlich darum kümmerte.

Die übrigen Nummern des vierten ordentlichen Gesellschaftsconcertes waren die auf eine interessante Einleitung ein wenig bedeutendes Tongebäude setzende „Hamlet"-Ouverture von Gade, Meyerbeer's „Struensee"-Musik (die gänzlich spurlos vorüberging), ein hübsch gemachtes „Regenlied" von Goldmark, endlich eine neue Composition für Chor und Orchester, „Schicksalslied" (Dichtung von Hölderlin) von Joh. Brahms, unseres Erachtens das Bedeutendste, was der Künstler seit seinem mächtigen „Deutschen Requiem" geschaffen. Das Programm des ersten ausserordentlichen Gesellschaftsconcertes vervollständigte das interessante Fragment eines Beethoven'schen Violinconcertes (C dur), nach der von des Meisters Hand herrührenden Exposition von Hellmesberger mit grossem Geschick zu einem ganzen Satze ausgearbeitet, Beethoven's Clavierconcert in G dur, prachtvoll gespielt und mit geistreichen Cadenzen versehen von Rubinstein; zwei Nummern aus Schumann's „Genovefa", nicht sehr glücklich von Frl. Ehnn gesungen, endlich Mozart's Jupiter-Symphonie. Was das Beethoven'sche Fragment anbelangt, so fällt es sicher in des Meisters erste Schaffensperiode (das Clavierconcert in C moll und die C dur-Symphonie mögen die nächsten Nachbarn sein), erinnert im Ganzen an Mozart, enthält aber manchen echt Beethoven'schen Zug, die Modulation ist sogar stellenweise kühner, als man sie in der Regel an den ersten zwanzig Werken Beethoven's vorfindet. Wie für die Auffindung und formelle Wiederherstellung muss man auch für die pietätvolle reproductive Ausführung Hrn. Hellmesberger sehr dankbar sein.

Ein sehr gut besuchtes Concert, in welchem Rubinstein als Componist und Virtuose zugleich glanzvoll mitwirkte, war das zum Besten des Pensionsfonds der Conservatoriums-Professoren gegebene; Rubinstein spielte — vielleicht allzu stürmisch — sein leidenschaftliches 4. Clavierconcert (D moll) und mehrere Solostücke, Frau Gomperz-Bettelheim sang Arien aus Gluck's „Orpheus" und den von Rubinstein begleiteten Schubert'schen „Erlkönig", die Florentiner eröffneten mit Schumann's A dur-Quartett.

Regeres musikalisches Leben als die bisherigen Gesellschaftsconcerte entfalteten die feurigen Philharmonischen Concerte, von denen im Momente das dritte bis siebente zur Besprechung vorliegen. An Novitäten hörten wir Rob. Volkmann's farbenprächtige, zu des Componisten kühnsten und gelungensten Wagnissen zählende Ouverture „Richard III." — 3. Concert: drei unerhebliche „Deutsche Tänze" für Orchester von Bargiel — 5. Concert: eine nicht sehr originell erfundene, aber unter Inspiration Schubert's, Schumann's und Wagner's mit Lust und Liebe geschriebene, vortrefflich instrumentirte Symphonie (G moll) von dem jungen einheimischen Componisten Robert Fuchs und einen einzel-

nen Orchestersatz, „Phantasiestück“ (Fragment einer Symphonie: orchestrirte Salonmusik) von W. Remy (Musikdirector Meyer in Graz), beide im 6. Concert; endlich als Quasi-Novität die zweite Aufführung der durch ihren echt orchestralen Charakter und die treffliche Mache sehr achtbaren A moll-Suite unseres feinfühligen Heinrich Esser, die freilich ebensowenig wie die vorgenannten Novitäten (im engeren Sinne) zu einem durchschlagenden Erfolge gelangte.

Von älteren oder schon öfter gehörten Werken brachte das dritte bis siebente Philharmonische Concert: Beethoven's C moll-Symphonie, „Coriolan“- und (erste) „Leonoren“-Ouverture, Clavierconcerte in Es- und C dur (gespielt von HH. Bülow und Jaell); Mozart's Es dur-Symphonie; Gluck's Arie des Pylades aus „Iphigenie in Tauris“ (A dur, gesungen von Hrn. Walter); Schubert's unvollendete H moll-Symphonie; Schumann's „Ouverture, Scherzo und Finale“, C dur-Symphonie; Mendelssohn's „Hebriden“-Ouverture; Spohr's 9. Violinconcert (D moll, mit feinstem Geschmack und einer an deutschen Geigern seltenen Reife und Süsse des Tones gespielt von Hrn. Lauterbach); endlich als eine der interessantesten Reprisen die in Wien seit zehn Jahren nicht mehr gehörte Sinfonie fantastique („Episode de la vie d'un artiste“) von Berlioz.

Was die Aufführungen anbelangt, so kann man mit denselben heuer wohl zufrieden sein. Mochte man mit diesem oder jenem Tempo, dieser Einzelnuance, diesem Accente nicht einverstanden sein, im Ganzen war in den Vorträgen Zug und Leben und hielten sich die Philharmoniker speciell an Brillanz der Aufführung ihres alten Ruhmes würdig. Unübertreffliche Leistungen, wie man sie wohl in der Welt nirgends vollendeter hören kann, waren eben jene der Berlioz'schen Sinfonie fantastique und des Schumann'schen Symphonie-Fragmentes (oder der Symphonietta: Ouverture etc.). — Der stets überzahlreiche Besuch bewies die sich fortwährend auf gleicher Höhe haltende Beliebtheit dieser genussreichen Productionen.

Ausser den Philharmonischen und Gesellschafts-Concerten haben wir nur zwei wichtigere Massenaufführungen (im grossen Musikvereins- und Redoutensaal) zu verzeichnen, zu denen beiden ein trauriges Ereigniss — das Ableben Grillparzer's — den Anlass gab. Die Gesellschaft der Musikfreunde wählte Mozart's, der Akademische Gesangverein Franz Lachner's Requiem als musikalische Todtenfeier. Um wie viel die erste Aufführung der letztgenannten an Vollkraft, Durchbildung und Klangschönheit nachstand (Rubinstein musste Mozart's Requiem wegen drängender Zeit gleichsam nur improvisiren, man hatte keine gewandten Posaunisten gewinnen können, der erkorene „Virtuose“ blies jämmerlich falsch — Chormeister Frank hatte sich dagegen nicht die Mühe zahlloser sorgfältiger Proben verdriessen lassen, um seinem Lehrer Franz Lachner gerecht zu werden), hat sie beim Publicum doch in dem Maasse kräftiger eingeschlagen, als das Genie der Routine an künstlerischer Bedeutung voraus ist. Lachner's Requiem ist eine sehr würdige, sehr gediegene Arbeit, aber eben nicht mehr.

Eine höhere Idee, welche mit zwingender Nothwendigkeit die Composition ins Leben rief — wie Mozart's Requiem —, ist nicht nachzuweisen, und nach genialen Einfällen in der Art jenes erschütternden Tamtamschlages im „Dies irae“ der Cherubini'schen Todtenmesse wird man ebenso vergeblich suchen.

Was uns als relativer Vorzug des Lachner'schen Requiems (gegenüber anderen deutschen Capellmeistermusiken) erscheint, besteht darin, dass der erfahrene Meister mit seiner bedeutenden Gelehrsamkeit in den seltensten Fällen prunkt, vielmehr die sorgfältige Arbeit meist künstlerisch verdeckt und mit dem reinen Satz nur auf möglichste Klarheit und Abrundung hinarbeitet, eine Manier, welcher Mozart (Ouverture zur „Zauberflöte“) seine schönsten Triumphe verdankte, durch die seinerseits Lachner (besonders in den zwei Soloquartetten des Requiems: „Hostias“ in E dur und „Benedictus“ in As dur) ein zauberhaftes Colorit erreicht, welches genügsame Hörer für manches weniger originelle Moment der Zeichnung vielleicht entschädigt.

In eben dieser „Zeichnung“ (der Erfindung der Motive etc.) zeigt sich Lachner von Mozart, Cherubini, Beethoven, Händel und Mendelssohn beeinflusst. Der Form nach sieht Mozart's Requiem als Vorbild überall heraus.

Als Höhepuncte des Werkes mögen ausser „Hostias“ und „Benedictus“ die stimmungsvolle Einleitung (Requiem: alle vier Chorstimmen beginnen unisono F moll), das etwas weichlich, aber edel klagende „Lacrymosa“ (mit dem zärtlichen Violasolo), die theils träumerischen, theils feierlichen Anfänge des „Sanctus“ und „Agnus dei“ bezeichnet werden: vorzüglich gearbeitet, aber ohne jegliche Eigenthümlichkeit sind die Fugen im „Kyrie“ und „Quam olim Abrahae“. Dass letztgenannte Partie des liturgischen Textes als Fuge behandelt werden muss, dafür ist kein überzeugender Beweggrund vorhanden.

Mozart hat eben die Sache so gemacht und zwar sehr gut: machen wir es ihm nach, das ist jedenfalls viel bequemer, als auf Erfindung neuer Formen des Ausdruckes sinnen.

Als schwächste Partie des Requiems ist der kurze Dreiviertelsatz „Pleni sunt coeli“ nach dem „Sanctus“ zu erklären: hier lässt uns einmal die „deutsche Capellmeisterei“ ohne Maske grinsend ihr blutleeres Antlitz sehen.

Die Behandlung der Chorstimmen ist technisch meisterlich, die Declamation (obwohl nach älterer Schablone von rein musikalischem Gesichtspuncte ausgehend) meist geschmackvoll und richtig, die Instrumentation weist vornehmlich auf Mendelssohn's „Lobgesang“ und „Psalmen“. Von einem rauschend durchschlagenden Erfolge war trotz der gelungenen Aufführung keine Rede. An einigen Stellen brach sich achtungsvoll kühler Beifall Bahn. Der dirigirende Componist wurde freundlich empfangen, am Schlusse aber nur von einer Minorität gerufen. Ein den alten Herrn unmittelbar nach dem Concerte von den Akademikern gebrachtes „Nachmittagsständchen“ mochte als Pflaster die Schramme des Halberfolges zudecken.

Drei anziehende Concerte, bald hinter einander im kleinen Musikvereinssaale veranstaltet, waren jenes der Wiener Singakademie und die zwei Productionen der Conservatoriums-Zöglinge. Dieses jugendliche Zöglingsorchester (an Feuer und Energie für manche berühmte Capelle ein wahres Muster!) führte unter Hellmesberger's Leitung schwungvollst Gade's „Ossian“- und Weber's „Euryanthe“-Ouverture, dann Wagner's „Tristan“-Vorspiel (mit dem A dur-Schlusse) und „Lohengrin“-Entr'act (G dur) auf, Stücke, denen freilich das beengte Aufführungslocal zum Prokrustesbette wurde. Von Sololeistungen hervorragenderer Eleven wollen wir jene der jungen Damen Anna Angermeyer (blühend schöner Mezzosopran, grosse musikalische Bildung, keine Noblesse, kein dramatisches Temperament), Clementine Proska (etwas dünner, aber merkwürdig hoher Mezzosopran, geschmackvolle Coloratur), E. Wiedermann (vorzügliche Soubrettenbegabung), dann des blinden Geigers Wies und des Baritons J. Staudigl (von seinem berühmten Vater her Erbe eines wundervoll wohllautenden Organs) als die relativ bemerkenswerthesten auszeichnen. Das zweite Zöglingsconcert bestand wie alljährlich in theatralischen Vorstellungen auf der improvisirten Bühne des kleinen Musikvereinssaales, von den Eleven im Costume besorgt: obengenannte drei jungen Damen brachten hier ihre eigenthümlichen Talente noch charakteristischer zur Geltung.

Gewählt hatte man Scenen aus „Freischütz“, „Waffenschmied“, „Jüdin“, „Prophet“, „Dinorah“. — Das Singakademie-Concert brachte zwei a capella-Chöre von Palestrina und Arcadelt (dem 1575 gestorbenen Capellmeister des Cardinals von Lothringen), eine Corelli'sche Sonate (HH. Hellmesberger, Frank), Declamationen der Hofschauspielerin Frl. Bognar und Rob Schumann's vollständige „Wilhelm Meister“-Musik (Op. 98), d. h. die Gesänge der Mignon, des Harfners, der Philine und das „Requiem für Mignon“. Die Lieder sangen Frl. Magnus, Fr. Passy-Cornet und Hr. Kraus mit feinem Verständnisse; das Ganze (welches den Meister doch nicht mehr in voller Frische zeigt) wirkte etwas ermüdend. Das „Requiem für Mignon“ wurde diesmal besonders gut gesungen und wirkte daher, schon als musikalisch geschlossener („melodischer“) gegenüber den Liedern, mehr als sonst. Unter Schumann's Werken schwerlich eine Perle, enthält das „Requiem für Mignon“ doch manchen bedeutungsvollen, echt Schumann'schen Zug, besonders in der Begleitung, welche die

Singakademie leider auch diesmal nicht durch das Orchester, sondern das monotone Clavier besorgte.

Als sich von selbst ergebende Gegensätze nennen wir Hrn. Promberger's (Professor des Pianospiels am Petersburger Conservatorium) „historisches Concert" und Gotthard's „Novitätensoirée" (Aufführung neuer J. P. Gotthard'scher Verlagswerke). Solid, anständig war Alles in der „Novitätensoirée", hervorragende Erscheinungen vermochten wir aber nicht zu entdecken, wir nennen daher blos die Namen der Componisten (grösstentheils unsere engeren Landleute): Jul. Zellner (vierhändige Clavierstücke), Rufinatscha (Clavierphantasie), Lad. Zelenski (Clavierstücke), J. P. Gotthard (zwei hübsch gearbeitete Streichquartett-Sätze: Andante ongarese mit Variationen und Scherzo), Jensen, Mair u. s. w. (Lieder).

Hrn. Promberger's Concert verdient insofern Erwähnung, als uns in demselben (im Gegensatze zu anderen bei uns üblichen sogenannten historischen Concerten) doch einmal ein wirkliches historisches Concert geboten wurde: wir hörten ältere Tonstücke rein, unverfälscht, ohne jegliche moderne Zuthat, lehrreich nach chronologischer Reihenfolge geordnet.

Dass Hr. Promberger trotzdem sein Auditorium nachhaltig zu fesseln verstand, spricht für die Litteraturkenntniss und das feine musikalische Gefühl des gelehrten Professors. Das Programm versprach Beispiele des „Kirchengesanges und weltlicher Musik" (Madrigal) aus der Zeit von 1100 - 1740, dann Proben „erster Blüthe der Oper, des Sologesanges und des virtuosen Spiels auf dem Piano" (1600—1770) und hielt sein Versprechen redlich. Die Auswahl der Tonstücke (sämmtlich — mit Ausnahme des achtstimmigen „Crucifixus" von Lotti — hier noch nicht gehört) war vortrefflich.

Interessirten drei Chorsätze von Dufay, Palestrina und „Hymne an die h. Jungfrau aus dem 12. Jahrhundert", als in den alten Kirchentonarten componirt, hauptsächlich den Fachmusiker, so sprach dagegen ein deutsches Madrigal des 16. Jahrhunderts von Daniel Friederici (Cantor primarius zu Rostock) so reizend-volksthümlich an, dass es wiederholt werden musste.

Im Uebrigen erwiesen sich unseren modernen Anschauungen als zunächststehend zwei wundervolle Liebeslieder von A. Scarlatti (vorzüglich von Hrn. Schultner gesungen) und ein von Frl. Boschetti und Hrn. Kraus sehr frisch vorgetragenes, mit kleinem Zöpfchen behängtes, aber durch drastische Contraste und launige Totalstimmung anziehendes Duett aus der Opera buffa „La serva padrona" von Pergolese, einer Oper, noch 1862 in Paris mit grossem Erfolge aufgeführt.

Die Kammermusik hat bei uns heuer wieder Feste gefeiert. Fünf Hellmesberger'sche, fünf Becker'sche und drei Dubez'sche Quartettproductionen liegen hinter uns. Der letztbezogene Quartettverein wurde von dem trefflichen Harfenspieler J. Dubez mit den HH. Clerc, Blodec, Schubert gegründet und richtete sein Augenmerk hauptsächlich auf leichter zu spielende und zu verstehende Hausmusik von Haydn, Mozart, Spohr, Onslow u. s. w. Durch diese Programmaufstellung, sowie die Wahl des kleinen Salon Bösendorfer als Aufführungslocal schnitt das jüngste Streichquartett von vornherein den Gedanken einer Concurrenz mit Florentinern, Laub u. s. w. ab.

Die Dubez'schen Vorträge waren gerade nicht musterhaft gefeilt und klangschön, aber gut musikalisch, ohne Vordrängen des Einzelnen von pietätvoller Hingabe an die Compositionen dictirt. Die Florentiner eroberten, losgelöst von der Ullman'schen Fessel, rasch die durch jenen unrühmlichen Brodgang verlorenen Sympathien zurück. Sie brachten Novitäten von Rufinatscha, Gotthard (jene vorerwähnten zwei Sätze), Goldmark (B dur), Veit (Es dur-Quartett), Raff (D moll-Quartett), die drei letztgenannten nur für die Florentiner neu, d. h. von ihnen noch nicht öffentlich gespielt. Wahre Musteraufführungen wurden wieder den Beethoven'schen Wunderwerken B dur Op. 130, Cis moll Op. 131 und Schubert's phantastischem G dur-Quartette zu Theil.

Gleichzeitig bedeckte sich auch wieder Hellmesberger mit Ruhm. Die Darstellungen ebendesselben Schubert'schen G-Quartettes, des Beethoven'schen A moll-Quartettes, des B-Quintettes von Mendelssohn gaben, mindestens in geistiger Beziehung, den Florentinern nichts nach, ja waren denselben an Feuer und Poesie mitunter voraus. Von wirklichen Novitäten (nicht Reprisen, denn solche gab es bei Hellmesberger sehr interessante des Raff'schen D moll-, des Volkmann'schen E moll-Quartettes u. s. w.) hörten wir nur eine im Ganzen recht anziehende Piano-Violinsuite (D moll) des Quartettmitgliedes S. Bachrich, welche sich einen sehr hübschen Beifall erwarb.

Da wir die Spalten des „Musikalischen Wochenblattes" schon übermässig in Anspruch genommen, müssen wir uns einen Bericht über die zahlreichen Soloconcerte (Geiger Remenyi, Sängerinnen Magnus, Rosa Girzick, Pianisten und Pianistinnen Smietanski, R. Bernstein, Schetril u. s. w.) auf das nächste Mal aufheben.

Dr. Th. Helm.

Kürzere Berichte.

Leipzig. Der Musikverein Euterpe beschloss am 12. März mit seinem 10. Concert seine dieswinterlichen Aufführungen. Die Orchesterstücke waren die Ouverturen zu „Egmont" von Beethoven und „Genovefa" von Schumann, sowie Schubert's C dur-Symphonie. Ihre Ausführung geschah in frischem Zuge; einige momentane technische Unzulänglichkeiten wurden durch manche für uns neue Vortragsnuance ausgeglichen. Vocalistisch ist zunächst von einem Bruchstück aus einer „Gudrun" betitelten Manuscriptoper von O. Bolck, bestehend aus Scene und Duett, zu reden. Dasselbe offenbart in Allem eine bei ansprechender Erfindungsbegabung geschickt gestaltende Hand und weist in seinem späteren Verlauf hübsche dramatische Momente auf. Die ganze Conception gibt ausserdem Kunde von des Autors Bekanntschaft mit den Forderungen des modernen Musikdramas, und dünkt uns schon aus diesem Grunde diese „Gudrun" lebensfähiger und in ihrer Vollständigkeit einer Aufführung würdiger, als jene eines Berliner Musikers seligen Andenkens. Die Composition des Hrn. Bolck hätte im vorliegenden Fall wohl in Etwas durch belebteres Anfassen der Gudrun-Partie durch Frl. Klauwell gehoben werden können, während der secundirende Hr. Rebling als Hartmuth stellenweis entweder mit der zu starken Instrumentation oder dem nicht discret genug begleitenden Orchester zu kämpfen hatte. Frl. Klauwell sang später noch Lieder von Schumann, G. Rebling (ein sehr sinnig tongeborenes „Frühlingslied", das der Beachtung empfohlen sei) und Raff, denen sie auf lautes Verlangen noch ein Lied von Taubert zugab, eine durch die seiner Zeit ihr von Jenny Lind gewordene Gunst in ihrer Trivialität nirgends beeinträchtigte Composition, gegenüber welcher sogar das neulich in denselben Räumen gesungene Metzdorff'sche Lied die Segel streichen musste. An und für sich schien uns diesmal der Gesang der jungen Dame nicht so frisch und frühlingslustig wie sonst, eine stimmliche Indisposition war nicht zu verkennen. Trotzdem war die Aufnahme beim Publicum die freundlichste, sogar in der oberhofcapellmeisterlichen Antiquität fand die Sängerin zustimmende Enthusiasten. — Blicken wir bei diesem letzten Euterpebericht noch einmal auf die sämmtlichen dieswinterlichen Concerte dieses Institutes zurück, so ist zu sagen, dass das letztere durch eine allen Zeitströmungen Rechnung tragende Aufstellung seiner Programme und durch die meist ganz vorzügliche Art der gebotenen orchestralen wie solistischen Leistungen sich sowohl den vollsten Dank der Abonnenten als deren freudigste Begrüssung des nächstwinterlichen Neubeginns der Concerte gesichert hat. Sollen wir hierbei noch Namen nennen, so seien es die der HH. Commerzienrath Blüthner, dessen opferwilligem Kunstsinn vor Allem eine Ermöglichung dieser Concertunternehmungen zu danken ist, Volkland und Svendsen, der verdienstlichen künstlerischen Leiter. — —.

Leipzig. Die von der Singakademie am 11. d. M. zur Erinnerung an den Friedensschluss und zum Besten der Invaliden veranstaltete geistliche Musikaufführung bot ein beziehungsvoll gewähltes Programm, nämlich Mendelssohn's „Lobgesang", das Requiem für Männerchor und Orchester von Cherubini und das „Hallelujah" aus dem Händel'schen „Messias". Das Mendelssohn'sche Werk steht freilich hinsichtlich seiner geistigen Bedeutung nicht in gleichem Grade, wie die beiden anderen, auf der Höhe des durch die ganze

Aufführung gefeierten geschichtlichen Momentes. Die eigentliche Begeisterung tritt vor der „Bildung“ zurück. An Stelle einer „weltumschlingenden“ Weitherzigkeit der Stimmung haben wir entweder die engbegrenzte Individualität des Componisten, oder den Schematismus einer zwar geschickten, aber des eigentlich zündenden Elementes entbehrenden Mache. Zudem ist der Zweck der dem Vocaltheile voransgehenden Instrumentalsätze nicht ersichtlich; die äussere Veranlassung zu dieser Anlage ist Mendelssohn offenbar die neunte Symphonie gewesen; aber während dort der Chor sich aus dem Instrumentenspiel als letztes nothwendiges Ziel herausringt, ist bei Mendelssohn der vocale Theil im Wesentlichen nichts als eine Wiederholung des vocalen. Das Verhältniss der beiden Sphären zu einander ist also hier ein rein äusserliches. In wie ungleich höherem Grade weht uns jener Aufschwung der Seele, jene naturwüchsige Begeisterung, welche der „Lobgesang“ vermissen lässt, aus dem ein Jahrhundert älteren „Hallelujah“ von Händel an! Das Requiem von Cherubini bildet das directe Gegenstück zum „Lobgesang“; in letzterem erschöpft sich der Componist ganz in der einseitig und überwiegend nach dem Momente der Aeusserlichkeit gefassten Form; dort dagegen eine an sich gehaltene, gleichsam nur der nothwendigsten Ausdrucksmittel sich bedienende Stimmung; ein bedeutender geistiger Hintergrund, der mehr geahnt wird, als voll in die Erscheinung tritt. — Die Ausführung der Werke war mit Sorgfalt vorbereitet, die Chöre — die Singakademie wie der das Requiem ausführende Männergesangverein „Arion“ — sangen ihre Aufgaben sicher und correct und mit angemessener Belebung. Die Soli hatten Frl. Klauwell, Frl. Julie Lampadius und Hr. Robert Wiedemann übernommen, mit Ausnahme des Frl. Lampadius schon vielfach bewährte Kräfte; doch wurde auch die letztgenannte Sängerin ihrer Aufgabe in genügender Weise gerecht. Das Orchester bestand aus der verstärkten Büchner'schen Capelle und führte seinen Part bis auf ein paar Versehen befriedigend durch. Leider befanden sich die Bläser nicht in Uebereinstimmung mit der Orgel. Die letztere handhabte mit gewohntem Geschick Hr. Papier. St.

Cöln, 15. März. Das 9. Abonnementconcert eröffnete mit Ferd. Hiller's „Festmarsch, componirt zur Eröffnung der internationalen Ausstellung in London“. Ihm folgte Violinconcert von Mendelssohn, gespielt von dem k. Concertmeister de Ahna aus Berlin. Hr. de Ahna errang glänzenden Erfolg; es steht ihm ein schöner, sangreicher Ton zu Gebote, den Vortrag charakterisiren Sicherheit und Ruhe, frei von jeder prätentiösen Affectation, aber gehoben durch Wärme der Empfindung. Die 3. Nummer des Programmes: erster Act aus Gluck's „Alceste“, litt von vornherein an dem Uebelstande, dass im Programmzettel jeglicher Text zu den Gesängen fehlte. Das war also dramatische Musik ohne dramatische Handlung und sogar ohne Text. Wenn sich dabei die meisten Zuhörer anfingen zu langweilen, so darf das nicht Wunder nehmen, zumal auch die Solisten, Frl. Schneider (Alceste) und Hr. Kammersänger Hauser, beide vom Hoftheater in Carlsruhe, in keiner Weise Aussergewöhnliches leisteten. Dazu noch hatten die beiden Gäste fast beständig mit unserer Orchesterstimmung zu kämpfen (das Carlsruher Orchester steht tiefer), ein Umstand, der sich namentlich in den Recitativen unangenehm bemerklich machte. Beide Personen besitzen übrigens sehr schöne Stimmmittel mit guter Schule, und zum Schlusse endlich wusste wenigstens Frl. Schneider siegreich durchzudringen. Die Arie „Ihr Götter ewiger Nacht“ trug ihr reichen, verdienten Applaus ein. Nebenbei sei hier bemerkt, dass die Direction unseres neuen Stadttheaters die Gluck'schen Opern in ihr Repertoire aufnehmen will. Das Chorpersonal an und für sich soll zahlreich werden, und aus einer am 1. Juli zu eröffnenden Chorschule hofft man alle nöthige Verstärkung heranziehen zu können, sodass allerdings hinreichende Chorkräfte zur Verfügung ständen. — Die noch folgenden Concertnummern bestanden in der grossen „Leonoren“-Ouverture und der neuen Symphonie No. 8, Hmoll, von Niels W. Gade. Letztere hat den gehegten Erwartungen ganz und gar nicht entsprochen, sie wurde kühl zu Grabe getragen. In der That, Gade's Erfindungskraft scheint zu Ende zu sein, man kann nur noch von einer meisterhaften Factur sprechen, die packenden, poetischen Gedanken fehlen. Gade hat uns durch seine früheren Compositionen verwöhnt, man verlangt von ihm mehr als eine blos talentvolle Arbeit; wie man die Symphonie bezeichnen könnte, wäre sie das Werk eines noch jungen Componisten. Freilich schon die F dur-Symphonie sticht bedeutend gegen die früheren ab, in dieser H moll-Symphonie zeigt die Phantasie noch geringere Flugkraft. — Das letzte Concert dieser Saison wird die grosse Matthäus-Passion bringen. — Am 12. März gab das sogenannte gräflich Hochberg'sche Streichquartett, die HH. Ernst Schiever, Hermann Franke, Leonhard Wolff, Robert Hausmann, eine Soirée im Isabellensaale des Gürzenich vor einem zahlreichen Publicum. Wir hörten ein Quartett G dur von Haydn, ein Quartett A moll von Schubert und das Cis moll-Quartett Op 131 von Beethoven. Die Spieler entwickeln einen sehr kräftigen Ton, ohne aber dadurch der Schönheit Abbruch zu thun. Die Ausführung ist vollständig klar und abgerundet. Das Einzige, was man bemerken könnte, wäre etwa, dass der Primspieler an manchen Stellen sich objectiver halten, weniger durch cantilenirenden Vortrag heraustreten möchte. Das Publicum spendete den Productionen reichen Applaus. A. G.

Dresden. Die vorgestern stattgehabte 32. Aufführung der „Meistersinger“, immer wieder vor überfülltem Hause, war äusserlich durch nichts hervorstechend; destomehr innerlich; Dr. Riets war in ungewohnt rhythmisch flexibler Stimmung — es kamen sehr feinfühlige Uebergänge rhythmischer Art vor, sehr zarte Biegungen bei Themen, die sonsten herzlich viereckig verliefen. Auch die Capelle war in Folge dessen dankbar animirt. Die herrliche Hornbegleitung zu Pogner's Anrede (Hr. Hübler), die Violoncellsoli, Flöte, u. s. w. gelangen enthusiasmirend. Hr. Degele (Beckmesser), Scaria (Pogner), v. Witt (Stolzing) und Frl. Zimmermann (Eva) sind die jetzt hervorragendsten Repräsentanten. Von den von mir bislang besuchten 25 Aufführungen war diese 26. (oder 1. im neuen Viertelhundert) die allerschönste. Fünfundzwanzig Mal die „Meistersinger“! Wie viel dümmere Dienstjubiläen werden doch heutzutage gefeiert! Was hat man in diesem Zeitraum gelernt! Beim fünfzigsten Mal möchte ich ein Buch über dieses Wunderwerk deutschen Genies, deutschen Fleisses und deutscher Treue gegen das eigene Ideal wohl schreiben dürfen; aber keine Recension innerhalb dreier Zeitungsspalten — das ist nach der ersten Aufführung leichter, als nach der 50., weil die kecke Jugendzuversicht eines ersten Urtheils zur Unmöglichkeit verschrumpft, wenn man an 50 Aufführungen herangereift ist. — Einen wirksamen, nicht unangenehmen Contrast bot die erste Vorstellung der Italienischen Oper Signor Pollini's (mit Mad. Artôt, Marini, Bosi und Padilla). Man gab freilich nur Donizetti's schwachen „Dom Pasquale“, aber technisch vorzüglich, geistreich belebt. Man hat viel dabei über Wagner's sehr richtige Bemerkungen gelegentlich seines Briefes an einen italienischen Freund nachdenken können — namentlich über die Naturbegabung der italienischen Bühnenkünstler, die ungemein erfrischend und sinnlich anmuthend wirkte. — An Concerten ist des Abschlusses der Lauterbach'schen Soiréen zu gedenken, die Svendsen's Quintett, Op. 5, wiederholt in noch abgeschliffenerer Wiedergabe und mit verdoppeltem Beifall brachten. — Der Neustädter Musikverein, der diesjährig neu Raff's erstes Trio (C moll), Rheinberger's Quartett mit Pianoforte, Stiehl's Sonate für Pianoforte und Violoncello brachte, veranlasst Dr. R. Günther zu der sehr richtigen Bemerkung im „Dr. J.“: „Ein nicht geringes Verdienst des Quartettes im Neustädter Musikverein sowohl als im Tonkünstlerverein besteht in der Vorführung neuer Compositionen, ein Streben, welches nicht rühmend genug betont werden kann. Dasselbe ist des sorgsamen Einstudirens wegen mit grossem Zeitverlust verbunden und nicht immer in gleichem Verhältniss dankbar.“ Diese Ermunterung der Presse ist wohlverdient und endlich die einzig zeitgemässe Stellung. J. Brahms' „Von ewiger Liebe“ hat (von Frau Bellingrath-Wagner ungemein schön gesungen) einen ganz entschiedenen Eindruck hinterlassen. — Die Decorirung der Capellvorstandsmitglieder Fürstenau und Hiebendahl durch den Albrechtsorden hat in hiesigen Künstlerkreisen angenehm berührt. — Die nächste sehr musikreiche Woche wird mit Lachner's (eigens dirigirtem) Requiem den Hauptabschluss der Saison bringen. L. H.

Wiesbaden. Die letzten Wochen sind reich an musikalischen ssen für uns gewesen, nicht nur an Zahl der stattgehabten erte, sondern auch an neuen Werken. In der am 23. Febr. enen 4. Quartettsoirée der HH. Rebiczek, Scholle, Knotte Fuchs hörten wir ausser dem Quartett in Es von Mozart dagio aus dem Cmoll-Quartett von Rubinstein, einen ersten tettsatz von F. Schubert (nachgelassenes Werk) und das oll-Quartett von Beethoven. Die Mühe, welche sich die nten Herren mit dem Cis moll-Quartett gegeben haben, ent alle Anerkennung, — wir hörten von 10 Proben —, hoffen wir, dass die Herren sich durch die Schwierigkeit der abe nicht von der Wiederholung ähnlicher abhalten lassen, wenn ihnen auch Einiges noch nicht ganz nach Wunsch ckt sein sollte, denn „es wächst der Mensch mit seinen eren Zwecken", warum nicht auch ein Quartett von so tüch- Künstlern? Für das viele Gelungene stimmen wir in den von der Zuhörerschaft gespendeten Beifall aufrichtig ein. Programm der fünften Quartettsoirée vom 8. März enthielt: für Pianoforte Op. 115 (Gavotte, Sarabande, Courante) Hiller, gespielt von Hrn. J. Buths, Quartett in Amoll, Op. 29, F. Schubert und Trio (Ddur, Op. 70) von Beethoven. Hr. s rechtfertigte aufs Neue sowohl als Solo- wie als Ensemble- er die gute Meinung, die er sich von seinem vielseitigen kalischen Talente bereits hier erworben hat, und für unser liches Musikleben ist es zu bedauern, dass er bald weggehen um seine ihm obliegenden Reiseverpflichtungen als Stipen- der Meyerbeer-Stiftung zu erfüllen. Als besonders gelungen r Ausführung müssen wir den zweiten Satz des Beethoven'- Trios bezeichnen, den wir so ausdrucksvoll und klar noch gehört. Wenn wir schliesslich den Wunsch aussprechen, bei der Aufführung von Quartetten die Mittelstimmen und Violoncell im Allgemeinen etwas pointirter hervortreten ten, statt sich manchmal auch an solchen Stellen als Accom- ement zu verhalten, wo man etwas mehr Ton erwartet, so dies nicht als Tadel aufgefasst werden, sondern als Referat die Klangwirkung im Zuhörerraume. — Zwischen diese n Quartettsoiréen fielen das fünfte Symphonieconcert und oncert des Hrn. v. Bülow, deren Programme allein, abgesehen dem besonderen Interesse, welches das zweite Concert durch Künstlerpersönlichkeit des Hrn. v. Bülow gewährte, durch lenge des für uns darin enthaltenen Neuen bemerkenswerth n. Dasjenige des Symphonieconcertes lautete: Cmoll-Sym- ie von Haydn, Violinconcert von M. Bruch, gespielt von Concertmeister Rebiczek, Ouverture Op. 124 von Beethoven Symphonie in D von E. Lassen. Das Bruch'sche Con- für uns neu, documentirt in seinem ersten Theile grossen ung. Man wird gleich mitten in die Sache, nämlich den ortrag der Violine versetzt, und zwar mit einem so mäch- Anlauf und unaufhaltsamen Zug, dass man sich unwill- ch fragen musste: Was bleibt denn da noch übrig für die re Fortentwickelung im ersten Satze? Diese Frage beant- te ein langes Orchestertutti, in welches das erste Solo mün- und das in diesem Satze eine eigenthümliche Stellung nehmen scheint, nämlich nicht diejenige einer recapitulirenden vorbereitenden Episode zwischen den Solosätzen, sondern als nige, worauf es der Construction des Satzes nach als Ziel Entwickelung ankommt, zu dem sich das Vorhergehende wie reitung verhält. Ob sich dagegen ästhetische Bedenken nd machen lassen, soll hier nicht untersucht werden. Die k als solche ist geistvoll und fesselnd. Nicht minder nd ist der zweite, langsame Satz. In beiden excellirte Hr. ertmeister Rebiczek durch feurig-energischen und tonvollen rag, sodass wir denselben zu seinen besten Leistungen zählen. er gelangen Hrn. Rebiczek die Doppelgriffpassagen des n Satzes. Für seine Gesammtleistung erntete Hr. R. reichen verdienten Beifall. Auch die zweite grosse Novität des ds, die Lassen'sche Symphonie, erfreute sich günstiger Auf- ne. Sie nimmt zunächst dadurch für sich ein, dass sie eine mmte Physiognomie zeigt, aus welcher trotz der unverkenn- Verwandtschaft mit der Brüsseler Schule eine eigenartige tlerindividualität herausschaut. Unseres Erachtens findet Individualität in den beiden mittleren Sätzen, dem Andante und dem Presto, ihren reinsten Ausdruck. Im Andante herrscht sonnig heitere, von ansprechend melodischer Erfindung getragene Stimmung, deren Hauptmotiv im Trio des Presto wiederkehrt, wie inmitten fröhlich-entfesselten Treibens eine weiche, sehnsüchtige Erinnerung, dem Rhythmus des Presto angepasst. Beide Sätze sind von harmonischer, schöner Klangwirkung, frei von jeder Härte, während im ersten und letzten Satze die Posaunen (die mittleren Sätze sind nämlich ohne Posaunen geschrieben) zuweilen ein unerwartet ernsthaftes Wort reden. Der letzte Satz interessirt übrigens noch besonders durch piquante, bewegte Violinpassagen. Die Symphonie im Ganzen zeigt ausser den speciell erwähnten Vorzügen den denkenden, die Wirkung der Mittel voraus erwägenden Componisten, dessen Werken wir immer gerne wieder begegnen werden. Die Ausführung der genannten Werke von Seiten des Orchesters unter Leitung des Hrn. Jahn zeugten durch Klarheit und Präcision von sorgfältiger Vorbereitung. Auch die Haydn'sche Symphonie ging gut. Aber mit dem Vortrag der Beethoven'schen Ouverture können wir nicht einverstanden sein. Wir haben dieselbe unter Lachner in Mannheim und Lux in Mainz schon besser gehört. Die Einleitung war zu schleppend, um noch festlich zu klingen, und das Allegro zu rasch, um den Reiz der reichen Figuration, sowie den prächtigen Wechsel des Colorits in der Instrumentation in genügender Klarheit und Schönheit hervortreten zu lassen. Die Ouverture ist keineswegs ein Gelegenheitswerk, wie man hier zu glauben scheint, die man so *en passant* einmal mit einfliessen lässt, sondern von Anfang bis zu Ende, nach Schumann's Worten, „echter Beethoven". Nur kann man sie nicht nach der gewohnten Effectschablone spielen. Die Passagen widerstreiten durchaus einer äusserlich virtuosenhaften Behandlung, da sie alle contrapunctische Bedeutung haben. Was den Aufwand contrapunctischer Kunst betrifft, so ist diese Ouverture sogar die am meisten ausgearbeitete von sämmtlichen Beethoven'schen Ouverturen, und wenn Orchester und Dirigent sich erst etwas mehr in den inneren Organismus dieses ganz unvergleichlich schönen Werkes hineingearbeitet haben, wird bei einer wiederholten Aufführung auch der Geist Beethoven's verständlicher aus demselben zum Zuhörer reden, als es diesmal der Fall war. Es erübrigt nun noch das Programm des Bülow'schen Concertes mitzutheilen: 1. Chopin, Sonate in Hmoll, Op. 58; 2. Mendelssohn, Präludium und Fuge, Op. 35, No. 1, Capriccio, Op. 33, No. 2 nnd drei Lieder ohne Worte; 3. Schumann, „Wiener Faschingsschwank", Phantasiebilder, Op. 26; 4. Beethoven, Sonate in Asdur, Op. 110; 5. Beethoven, Adagio mit Variationen, Op. 34, Rondo a capriccio, Op. 129; 6. Chopin, zwei Notturni, Op 32 und Op. 9, Impromptu, Op. 36, Valse brillante, Op. 42. Ueber Bülow's Spiel und Bedeutung noch etwas zu sagen, ist überflüssig. Sein Auftreten war auch hier von dem glänzenden Erfolg begleitet wie überall und wird dem zahlreich vorhanden gewesenen Publicum gewiss eine unvergessliche Erinnerung bleiben. W. F.

Concertumschau.

Amsterdam. 1. und 2. Kammermusiksoirée des Hrn. Dan. de Lange: Clavierquintett und Lieder von J. Brahms, Claviertrio von H. Reber, Violoncellsuite von Saint-Saëns, Claviersonate von D. de Lange etc. — Das auf im Ganzen auf fünf Abende berechnete Unternehmen des Hrn. Prof. D. de Lange hat den höchst löblichen Zweck, das Publicum mit möglichst vielen guten Novitäten bekannt zu machen.

Augsburg. 31. Concert des Oratorienvereins: Concert für Streichinstrumente von J. S. Bach, Cmoll-Symphonie von Beethoven etc.

Bern. 7. Abonnementconcert der Musikgesellschaft: 2. Symphonie von Beethoven, „Ruy Blas"-Ouverture von Mendelssohn, Gesang- (Frl. J. Behrends) und Clavier- (Hr. L. Brassin) Soli. — Concert vom Gesangverein und Liederkranz: „Zum Walde", Männerchor mit Orchester von A. Billeter, „Frühlingsbotschaft" von Gade etc.

Braunschweig. 5. Abonnementconcert des Vereins für Concertmusik: 2. Suite von F. Lachner, „Rienzi"-Vorspiel von

Wagner, Gesangvorträge des Hrn. M. Stägemann, Claviervorträge der Frau Sara Heinze aus Dresden.

Breslau. Symphonieconcert der Lüstner'schen Capelle: Sinfonia eroica von Beethoven, Ouverturen zu „Faust" von Spohr, „Braut von Messina" von Schumann und „Loreley" von Bruch. — Tonkünstlerverein am 11. März: Trio in Fdur von Schumann, Notturni in Gmoll und Fis moll von Chopin, Streichquartett Op 90, No. 1, von Rubinstein. — Symphonieconcert der Concertcapelle am 15. März: Militair-Symphonie von Haydn etc. — Verein für classische Musik am 16. März: Bdur-Trio von Schubert, Amoll-Quartett von Schumann.

Celle. 4. Abonnementconcert unter Leitung des Hrn. F. Reichert: 7. Symphonie von Beethoven, „Lohengrin"-Vorspiel von Wagner etc.

Chemnitz. Concert zum Besten der von Frau Simon gestifteten „Heilstätte für deutsche Invaliden" am 13. März: „Leonoren"-Ouverture No. 3 von Beethoven, Violinconcert von M. Bruch (Hr. Carl Müller), Musik zu Schiller's „Wilhelm Tell" von C. A. Fischer, mit verbindendem Text von Dr. Alb. Möser etc.

Frankfurt a. M. 12. Museumsconcert: Ouverture zu „Coriolan" von Beethoven, „Schicksalslied" von Brahms, Scenen aus „Idomeneo" von Mozart, 9. Symphonie von Beethoven

Hamburg. 9. Philharmonisches Concert: Bruchstücke aus „Anakreon" von Cherubini, 9. Symphonie von Beethoven.

Innsbruck. 3. Concert des Musikvereins: Als Novitäten Cherubini's „Lodoiska"-Ouverture und Symphonie in Ddur von Mozart, Violinconcert von Mendelssohn (Hr. Heermann aus Frankfurt a. M), Arie von Händel. — Am 18. März erstes Concert des Florentiner Quartett Becker.

Leipzig. 61. Aufführung des Dilettantenorchestervereins mit Ddur-Symphonie von Mozart, „Prometheus"-Ouverture von Beethoven, Gesangvorträgen des Frl. Lampadius und Violoncellvortrag des Hrn. Winkelmann. Am 17. März: Matinée der Leipziger Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger mit reichhaltiger musikalischer Tafel. Man sagt uns, dass das Hauptinteresse dem Debut einer coloraturfertigen Miss Colville (Schülerin des Hrn. Rebling) und dem Liedervortrage des Hrn. Gura zugewandt gewesen wäre, wie Hr. Barge mit einem Flötensolo von Neuem seine Meisterschaft bezeugt habe. — 63. Kammermusikaufführung des Riedel'schen Vereins: Claviertrio in Gmoll von F. v. Holstein, R. Schumann's Impromptus Op. 5 im Arrangement für Clavier, Violine und Violoncell von F. Hermann, Streichquartett Op. 59, No. 2, von Beethoven, Lieder von R. Franz. Mitwirkende: Frl. Hauffe (Piano), HH. R. Wiedemann (Gesang) Röntgen, Haubold, Hermann und Hegar (Streichquartett). — Am 18 März „Grosses" Concert des Leipziger Musikervereins: 6. Suite von F. Lachner, Cmoll-Concertouverture von S. Jadassohn, Deutscher Triumphmarsch für Orchester und Claviervortrag des Hrn. C. Reinecke, Dr. H. Zopff'sche Lieder (Hr. Gura). — 20. Gewandhausconcert: „Coriolan"-Ouverture, Chorphantasie Op. 80 und 9. Symphonie von Beethoven.

Lemberg. 11. Soirée des Galizischen Musikvereins: Concerto grosso für Streichinstrumente von Corelli, Divertissement hongrois Op. 54 von Schubert, Phantasiestücke Op. 88 von Schumann, Gesangnummern von Mozart und Gounod.

Magdeburg. Benefizconcert des Musikdirectors Jul. Mühling am 13. März: Pastoralsymphonie von Beethoven, „Sommernachtstraum"-Ouverture von Mendelssohn, Gesang- und Violinvorträge von Frl. Klauwell und Hrn. Rappoldi. — Concert der Singakademie am 16. März: Vorspiel zur Oper „König Georg" von Ehrlich, „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato" von Händel. Symphonieconcert zum Besten des Orchesterpensionsfonds am 20. März: Cdur-Symphonie von Schubert, „Schicksalslied" für Chor und Orchester von Brahms, Esdur-Concert von Beethoven (Hr. Dr. Jul. Alsleben aus Berlin), Waldlied (Männerchor) aus „Der Rose Pilgerfahrt" von Schumann, Andante aus dem Bdur-Trio, Op. 97, von Beethoven (orchestrirt von Liszt).

Meerane. 2. Symphonieconcert: Dmoll-Symphonie von Schumann, Ouverture zu „Hamlet" von E. Bach, Chor de Blanche *de Provence von Cherubini,* Gesangvorträge des Frl. M. Klauwell *aus Leipzig.*

Naumburg a. S. Gesangvereinsconcert am 8. März: „Freischütz"-Ouverture von Weber, Gesangvorträge des Frl. Klauwell aus Leipzig, „Die Maikönigin", Pastorale für Soli, Chor und Orchester von W St. Bennet, die Soli gesungen von Frl. Klauwell und den HH. Ravenstein und Singer aus Leipzig.

Oldenburg. 3. Abonnementconcert: Dmoll-Symphonie von A. Dietrich, Ouverturen zu „Egmont" von Beethoven und „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, „Frithjof auf seines Vaters Grabhügel" von Bruch (Hr. Schelper aus Bremen) etc.

Pest. 5. Orchesterconcert von Hans Richter: Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, Jupiter-Symphonie von Mozart, „Das Liebesmahl der Apostel" von R. Wagner. — Concert im kleinen Redoutensaale am 18. März zu wohlthätigen Zwecken: Cis moll-Sonate von Beethoven, Prelude, Nocturne und Polonaise von Chopin, Nocturne im ungarischen Stil von Abrányi, vorgetragen von Dr. Franz Liszt, Lieder von Schumann und Liszt, gesungen von Fr. I. Pauli-Markovics, Grosse Phantasie für zwei Pianoforte von Schubert, gespielt von den HH. Liszt und E. v. Mihalovich.

Rotterdam. Concert der Maatschappij tot bevordering der Toonkunst am 23. Febr.: „Schicksalslied" von Brahms, „Salve Regina" von F. Wüllner, „Lobgesang" von Mendelssohn.

Stralsund. Musikalische Abendunterhaltung der Chorabtheilung des Gymnasiums: Ouverture zu „Hunyadi Lassle" von Erkel, „Das Mädchen von Kola", Elegie für Chor und Orchester von C. Reinthaler, „Römische Leichenfeier" und „Normannenzug" von M. Bruch, „Beim Sonnenuntergang" von Gade etc.

Weimar. 6. Abonnementconcert im Hoftheater: Dmoll-Symphonie von Schumann, Ungarischer Marsch von Schubert-Liszt, „Walkürenritt" von Wagner, „Mazeppa" von Liszt etc.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. **D. Red.**

Engagements und Gastspiele.

Bremen. Hr. Scaria aus Dresden verlängerte sein hiesiges Gastspiel um einen Abend und trat am 10. d. M. noch in Gounod's „Margarethe" auf. — **Chemnitz.** Das zweite und letzte Debut des Hrn. Wachtel jun im hiesigen Stadttheater fand am 13. d. M. statt; der Gast gab den Raoul in den „Hugenotten". — **Cöln.** In den Opern „Zampa" (am 11. d. M.) und „Wilhelm Tell" (am 13.) gab der k. preuss. Hofopernsänger Hr Adolph Robinson seine 3. und 4. Gastrolle im Thalia-Theater Ebenda sang Frau Monbelli „auf allgemeines Verlangen" nochmals die Rosine im „Barbier"; dass auch diesmal wieder Hr. Sivori die Zwischenactsmusik besorgte, ist fast selbstverständlich. Am 19. d. M. beginnt Hr. Sontheim sein hiesiges Gastspiel. — **Danzig.** Am 7. d. M. betrat Frau Friederike Grün zum ersten Mal gastirend die hiesige Bühne und errang als Selica einen bedeutenden (?) Erfolg. — **Dresden.** Am 16. d M führte uns die von dem Impresario Pollini geleitete italienische Operntruppe im Hoftheater Donizetti's „Dom Pasquale" vor. Im Monat April wird Frau Lucca zu einem nochmaligen Gastspiel hierher zurückkehren. — **Hamburg.** Mit Vorführung der Titelpartie in Auber's „Fra Diavolo" eröffnete Hr. Dr. Gunz aus Hannover am 17. d. M. einen Gastspielcyklus im hiesigen Stadttheater. — **Hannover.** Im Hoftheater trat am 12. und 15. d. M. Signora Giulia Bennati als Rosine im „Barbier von Sevilla" und als Lady Harriet in der „Martha" gastirend auf. — **München** Frl. Orgeni aus Hannover wird demnächst einige Male im hiesigen Hoftheater singen. — **Posen.** Ende voriger Woche gab Frau Mallinger hier als Gretchen in Gounod's „Faust" ein einmaliges Gastspiel. — **Stettin.** Am 8. d. M. errang die kgl. preuss. Hofopernsängerin Frl. Marianne Brandt hier als Fidelio einen bedeutenden Erfolg. — **Stuttgart.** Hr. Thomaszek beschloss seine hiesigen Debuts am 14. d. M. als Falstaff in den „Lustigen Weibern". — **Wien.** Während der Monate April und Mai wird Frl. Minnie Hauck in Graz, Brünn, Dresden und Frankfurt a. M. gastiren.

Kirchenmusik.

ipzig. Thomaskirche am 16. März: Passionsmusik (3. u. 4. von H. Schütz. — **Dresden.** Kreuzkirche am 16. März: hilf tragen" von E. F. Richter; „Es ist so still ge-", geistliches Abendlied von Lachner. Frauenkirche März: „Agnus dei" von J. Otto. — **Magdeburg.** Dom- am 17. März: „Herr, gedenke nicht unserer Uebelthaten", mmiges Graduale von Grell; „Lasset uns mit ihm ziehen" — **Weimar.** Stadtkirche am 17. März: „Ach, bis zum n Kreuze", Offertorium von Schneider. — **Wien.** K. apelle am 17. März: Vocalmesse in D nebst Einlagen ottfr. Preyer. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin März: Messe von Drobisch mit Einlagen von Krall roch. Dominicanerkirche am 17. März: Vocalmesse nebst en von Rud. Bibl.

Opernübersicht.

(Vom 8. bis 16. März.)

ipzig. Stadtth.: 8. Maurer nnd Schlosser; 10. Wilhelm 13. Freischütz; 16. Catharina Cornaro (Fr. Lachner). **lin.** Königl. Opernhaus: 10 Jessonda; 12. Freischütz; rgarethe; 16. Troubadour. Walhalla-Volksth.: 9. Postillon onjumeau; 10. Stumme von Portici; 12. Lucrezia ; 15. Jüdin. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 13. Peri- — **Bremen.** Stadtth: 8. Zauberflöte; 10. Margarethe; ns Heiling. — **Breslau.** Lobe-Th.: 16. Rübezahl (Con- — **Chemnitz.** Stadtth.: 11. Weisse Dame; 13. Huge- ; 16. Tannhäuser. — **Cöln.** Thalia-Th.: 8. Fidelio; garethe; 10. Stumme von Portici; 11. Zampa; 12. u. 16. von Paris; 13. Wilhelm Tell; 14. Barbier von Sevilla. — **n. Königl.** Hofth.: 8. Euryanthe; 10. Fliegender Holländer; reischütz; 14. Meistersinger; 16. Dom Pasquale. — **Elber-** Stadtth.: 8. u. 12. Afrikanerin. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: berflöte; 14. Maurer und Schlosser; 16. Joseph in Egypten. **az.** Landschaftl. Th.: 9. Joseph und seine Brüder; lda (Ftotow); 15. Margarethe. Stadtth.: 8. Schöne He- 11. u. 15. Orpheus in der Unterwelt; 14. Schöne Galathea. **nburg.** Stadtth.: 8. Tannhäuser; 9. Troubadour; 10. Martha; hengrin; 12. Don Juan; 13. Figaro's Hochzeit; 14. Czaar mmermann; 15. Fidelio; 16. Freischütz. — **Hannover.** l. Hofth.: 10. Lohengrin; 11. Troubadour; 12. Barbier villa; 15. Martha. — **Magdeburg.** Stadtth.: 8. Postillon onjumeau; 10. Martha; 15. Rienzi. — **München.** Königl. nd Nationalth.: 8. Troubadour; 13. Prophet; 16. Rhein- „Nibelungen"-Vorspiel). — **Nürnberg.** Stadtth.: 8. La ta; 13. Wildschütz; 15. Zehn Mädchen und kein Mann. — Deutsches Landesth.: 8. Fra Diavolo; 11. Schöne Gala- 12. Don Juan; 14. Teufels Antheil. Kralovské zemské livadlo: 10. u. 13. Marie dcera pluku (Donizetti); 16. Ruslan mila (Glinka). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 10. Zauber- 14. Lustige Weiber von Windsor. — **Weimar.** Grossherzogl. : 10. Lustige Weiber von Windsor; 13. Figaro's Hochzeit. **en.** K. k. Hofopernth.: 8. Lucrezia Borgia; 10. Figaro's it; 11. Dinorah; 12. Schwarzer Domino; 13. Meistersinger; genotten; 16. Waffenschmied. Carl-Th.: 8., 9., 10, 11., ., 14., 15. u. 16. Fleurette (Offenbach); 8., 9., 10., 11., . u. 16. Verlobung bei der Laterne. Theater an der Wien: 10, 11., 12. u. 16. Fantasio; 13. Indigo; 15. Blaubart. fer-Th.: 8. Rose von St. Flour, Schmuggler (beide von ach). — **Würzburg.** Stadtth.: 8. Afrikanerin; 10. Ri- ; 12. Lustige Weiber von Windsor; 16. Oberon.

Aufgeführte Novitäten.

(E.), Ouverture zu Shakespeare's „Hamlet". (Meerane, Symphonieconcert.)

ms (J.), Clavierquintett. (Amsterdam, 1. Kammermusik des rn. D. de Lange.)

„Schicksalslied". (Magdeburg, Concert zum Besten des chesterpensionsfonds. Rotterdam, Concert der Maatschappij t bevordering der Toonkunst.)

Bruch (M.), „Frithjof auf seines Vaters Grabhügel". (Oldenburg, 7. Abonnementconcert.)

Fischer (C. A.), Musik zu Schiller's „Wilhelm Tell". (Chemnitz, Wohlthätigkeitsconcert.)

Lachner (F.), 2. Orchestersuite. (Braunschweig, 5. Abonnementconcert.)

— — 6. do. (Leipzig, Concert des Leipziger Musikervereins.)

Reber (H.), Claviertrio. (Amsterdam, 2. Kammermusik des Hrn. D. de Lange)

Rubinstein (A.), Streichquartett Op. 90, No. 1. (Breslau, Musikabend des Tonkünstlervereins.)

Saint-Saëns (C.), Suite für Piano und Violine. (Amsterdam, 2. Kammermusik des Hrn. D. de Lange)

Wagner (R.), „Das Liebesmahl der Apostel". (Pest, 5. Orchesterconcert von Hans Richter.)

— — Vorspiel zu „Tristan und Isolde". (Berlin, Concert von Bilse.)

Wüllner (F.), „Salve Regina". (Rotterdam, Concert der Maatschappij tot bevordering der Toonkunst.)

Journalschau.

Echo No. 11. Aus der Correspondenz M. Hauptmann's. — Kunstnachrichten. — Beilage: Berichte und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 11. Besprechungen (Monatshefte für Musikgeschichte, sowie Compositionen von H. Erler [Op. 9 und 10], F. Ries [Op. 20] und L. Schlösser [Op. 43 45]). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 12. Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Das Wagner-Concert in Wien findet definitiv am 12. Mai statt. Auf dem Programm stehen: die für Paris neucomponirte Erweiterung der 1. Scene aus „Tannhäuser", Gluck's „Iphigenien"-Ouverture, Beethoven's „Eroica" und das Vorspiel zu „Tristan und Isolde".

* In Utrecht hat das Publicum in letztem Winter Gelegenheit zu eingehender Bekanntschaft mit Mendelssohn's „Elias" gehabt, indem dieses Werk zwei Mal in dieser Saison zur Aufführung gelangte.

* Wie wir im „Dr. J." lesen, hat das in unserer vor. No. erwähnte Berliner Wohlthätigkeitsconcert mit Hrn. Dr. Hiller ausschliesslich Werke dieses Componisten geboten. Gen. Blatt bemerkt dazu: „Ein solch kühnes Wagniss, welches der städtische Capellmeister von Cöln kaum bei einem der Heroen der Tonkunst, geschweige denn bei einem seiner musikalischen Zeitgenossen gestatten würde, hat in der That beinahe etwas Imponirendes".

* Das Darmstädter Interimstheater wurde am 6. d. M. mit Mozart's „Titus" feierlich eröffnet. Der Oper ging Weber's Jubelouverture und ein Prolog von Dräxler-Manfred voraus.

* Für die Mitte Mai stattfindende Enthüllung des Wiener Schubert-Denkmals soll Joh. Herbeck, als der Urheber des ganzen Unternehmens, die Festmusik componiren; dem Dichter Bauernfeld, einem Zeitgenossen Schubert's, wurde die Abfassung einer poetischen Festrede für beregte Feier aufgetragen.

* Das Musikinstitut zu Florenz hat einen Preis von 200 Frcs. für die beste auf die Worte „Benedixisti, Domine, terram tuam, avertisti captivitatem Jacob: remisisti iniquitatem plebis tuae" componirten sechsstimmigen Tripelfuge ausgesetzt. Zur Bewerbung um den Preis werden nur italienische Componisten oder solche, welche ihre Studien in Italien absolvirten, zugelassen; die resp. Compositionen müssen bis spätestens den 14. August 1872 an das genannte Institut eingesendet werden.

* Hans von Bülow wird auf Veranlassung des Mannheimer Wagner-Vereins am 4. April ein zweites Concert in Mannheim

veranstalten, dessen Reinerträgniss den Bayreuther „Nibelungen"-Aufführungen zufliessen soll. Orchesterwerke von Wagner und Beethoven'sche Clavierwerke werden das Programm bilden.

* In Leipzig, wo augenblicklich der Lachner-Cultus — wir erinnern nur an die wiederholten Aufführungen des Requiems und der neuesten (6.) Suite — in üppigem Flor steht, hat man am 16. d. Mts. sogar auch des Genannten antiquirte Oper „Catharina Coranro" wieder ans Licht gezogen. Diese 1. Aufführung brachte dem dirigirenden Componisten sogar drei Lorbeerkränze und einen Orchestertusch ein. Die letztere Auszeichnung dürfte bei ihrer in Hinsicht auf diesen berühmten Gast nicht gerade spärlichen Ausübung allmählich an Wirkung verlieren.

* F. v. Holstein's „Haideschacht" ist nun auch auf dem Carlsruher Hoftheater in Scene gegangen und hat sowohl bei der ersten Aufführung, welche dem anwesenden Componisten die wärmsten Ovationen einbrachte, als auch bei den Wiederholungen die freundlichste Aufnahme beim dortigen Publicum gefunden. Der Inscenesetzung des frischen Werkes wird nach allen Seiten hin vollstes Lob gespendet und dabei mit ganz besonderer Anerkennung des Hofcapellmeisters Hrn. Levi gedacht, unter dessen ausgezeichneter Direction diese Vorführung statthatte.

* Der Krankheit des Hrn. Betz wegen hat die auf den 16. d. M. angesetzte erste Aufführung von Max Bruch's „Hermione" im Berliner Opernhause nicht stattfinden können.

* Victorin Joncières hat eine „Demetrius" betitelte neue fünfactige Oper componirt, deren erste Aufführung im Laufe des nächsten Winters in Paris stattfinden soll.

* Der neue Gemeinderath zu Bologna beabsichtigt die dem dasigen Communaltheater bisher gewährte Subvention von 40,000 Lire zu unterdrücken.

* Capellmeister F. Marpurg's neue historisch-romantische Oper „Agnes von Hohenstaufen" wird zuerst in dem neu zu erbauenden Hoftheater zu Darmstadt in Scene gehen.

* Das diesjährige grosse englische Musikfest der drei vereinigten Chöre von Gloucester, Worcester und Birmingham wird unter Mitwirkung der Sängerinnen Tietjens, Lemmens-Sherrington und Adeline Patti, sowie der Sänger Santley und Lewis Thomas in den Tagen vom 10. bis 13. December in Worcester stattfinden, Zur Aufführung gelangen bei dieser Gelegenheit u. A. Oratorien von Händel, Mendelssohn und Bach.

* Verdi's „Aïda" wird nun auch in Parma, Padua und Bologna in Scene gehen.

* Auf Veranlassung Emilio Arrieta's, des Directors der Nationalmusikschule zu Madrid, ist ein Preis von 300 Duros für die beste Nationaloper ausgesetzt worden.

* Im Scala-Theater zu Mailand, woselbst zur Zeit Verdi's „Aïda" noch immer volle Häuser macht, soll demnächst auch die deutsche Musik grösserer Berücksichtigung gewürdigt werden: Weber's „Freischütz" befindet sich bereits in Vorbereitung; auch eine Wagner'sche Oper soll in Aussicht genommen sein. Damit jedoch neben der deutschen die nationale Musik nicht fehle, hat — dem Vernehmen nach — Verdi der Direction des Scala-Theaters die Composition einer neuen Oper versprochen.

* Robert Volkmann, dessen im vorigen Jahre componirte Ouverture zu Shakespeare's „Richard III." bereits an verschiedenen Orten zur ehrendsten Aufführung gelangte, hat neuerdings auch noch eine die Handlung begleitende Musik, bestehend in Melodramen und Entr'acts, zu dieser Tragödie geschrieben. Die nächste Aufführung der Shakespeare'schen Dichtung im Pester Nationaltheater wird unter Begleitung der Volkmann'schen Musik vor sich gehen.

* Der Exkönig von Hannover hat der Wiener Singakademie eine Unterstützung von 1000 Fl. zugewendet.

* Die jüngst cursirende, auch von uns nicht angezweifelte Nachricht, Gounod sei geisteskrank geworden, wird neuerdings negirt. Der Componist habe — so schreibt man — nur einen seiner gewöhnlichen Nervenanfälle gehabt, sei aber jetzt wieder genesen und werde voraussichtlich die demnächstigen Musikaufführungen der Choralgesellschaft in der Londoner Alberthalle dirigiren.

* Am 10. März trat der Baritonist Betz zum 1000. Mal im k. Opernhause zu Berlin auf, und zwar als Tristan in Spohr's „Jessonda".

* Caesar Franck, der Organist an der Kirche zu St. Clotilde in Paris, ist zum Professor des Orgelspiels am dortigen Conservatorium ernannt worden.

* Amerika bleibt nach wie vor ein Magnet für das wandernde Virtuosenthum. So beabsichtigten nach der „N.-Y. M." neuerdings die HH. Th. Ratzenberger, Pianist, und Ernst Schiever, 1. Violinist des gräfl. Hochberg'schen Quartettvereins, das Land der Yankees zu besuchen. Dem Ersteren ist der Weg bereits durch den in gen. Blatt vollzogenen Abdruck jenes Referates, dessen wir auf pag. 111 Erwähnung thaten, geebnet worden.

* Ein uns vorliegendes, unter „Concertumschau" abgedrucktes Programm bestätigt, dass F. Liszt am 18. März in einem öffentlichen Concert zu Pest als Pianist mitgewirkt hat. Wie wir auf anderem Wege erfahren, sind die Eintrittskarten trotz den hohen Preisen sofort nach Bekanntgebung verkauft gewesen.

* Neuerdings verlautet, A. Rubinstein habe sein nächstwinterliches amerikanisches Reiseproject wieder aufgegeben.

Auszeichnung. Der brasilianische Kaiser hat den Hofballmusikdirector Ed. Strauss mit dem brasilianischen Rosenorden decorirt.

Gestorben. In Wien starb am 8. d. M. der Dichter und Musikschriftsteller Rud. Hirsch. — In Detmold starb kürzlich der Hofcapellmeister Aug. Kiel im 60. Lebensjahre.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen:

M. Erdmannsdörfer, Ouverture zu „Prinzessin Ilse".
W. Freudenberg, Chaconne und Fuge für Pianoforte zu 4 Händen, Op. 9.
M. Weyermann, Streichquartett in D moll, Op. 27.

Berichtigung.

In No. 12, S. 182, Sp. 1, 9. Z v. u. muss es „Diese versieht die" statt „Diese Vorsicht, die" heissen.

Prämienangelegenheit.

Zur Rechtfertigung für den Hrn. Herausgeber d. Blts., zur Erledigung vielfacher Anfragen und in der Absicht, mein schuldbeladenes Gewissen ein wenig zu erleichtern, erlaube ich mir ganz ergebenst mitzutheilen, dass die „Geschichte der Musik" zur Zeit der Baumblüthe den geehrten Lesern und Leserinnen des „Musikalischen Wochenblattes" als reife Frucht zufallen wird. Spät kommt sie, doch sie kommt!

Wilhelm Tappert.

Briefkasten. *O. Z.* Es kann uns an Ihrem Anerbieten durchaus nichts liegen; wenden Sie Ihre Freibeuterei einem anderen Blatt zu. — *Carl Locker* in *Wien.* Ihre Correspondenzkarte hat bei uns den Wunsch nach Ihrer Photographie gelockert. — *Wahrmund.* Directe Sendung in Ihrem Falle das Beste. — *N. L.* in *C.* Hauptmann's Briefe erscheinen bei Breitkopf & Härtel. — Was Meyerbeer angeht, so meinten Sie wohl dessen Berliner Propheten. Im Uebrigen stehen wir der Angelegenheit fern. — *S. P.* in *N.-Y.* Was Sie uns vorpfeifen, singen hier bereits die Spatzen auf den Dächern. Portoersparniss daher dringend geboten. — *A. G.* in *C.* Wir müssen Ihnen schliesslich zustimmen.

Anzeigen.

Verlag von H. Pohle, Hamburg.

[97.] Soeben erschien vollständig:

G. F. Händel's Clavierwerke

mit Fingersatz und Vortragszeichen zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik zu Leipzig versehen

von

Carl Reinecke.

Sammlung I.

				M.	Ngr.
Heft 1,	enth.	Suite I:	Prélude, Allemande, Courante, Gigue	—	14
„ 2,	„	„	II: Adagio, Allegro, Adagio, Allegro	—	12
„ 3,	„	„	III: Prélude. Allegro, Allemande, Courante, Air con Variazoni, Presto.	—	20
„ 4,	„	„	IV: Allegro, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue.	—	14
„ 5,	„	„	V: Prélude, Allemande, Courante, Aria con Variazioni (Grobschmied) .	—	14
„ 6,	„	„	VI: Prélude, Largo, Allegro, Gigue	—	12
„ 7,	„	„	VII: Ouverture, Andante, Allegro, Sarabande, Gigue, Passacaille	—	16
„ 8,	„	„	VIII: Prélude, Allegro, Allemande, Courante, Gigue.	—	14

Sammlung II.

„ 9,	„	„	No. 1: Prélude, Aria con Variazioni, Menuetto . .	—	12
„ 10,	„	„	„ 2: Chaconne	—	12
„ 11,	„	„	„ 3: Allemande, Allegro, Air, Gigue, Menuetto con Variazioni	—	12
„ 12,	„	„	„ 4: Allemande, Courante, Sarabande con Variazioni, Gigue . . .	—	10
„ 13,	„	„	„ 5: Allemande, Sarabande, Gigue	—	10
„ 14,	„	„	„ 6: Allemande, Courante, Gigue	—	16
„ 15,	„	„	„ 7: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue .	—	10
„ 16,	„	„	„ 8: Allemande, Allegro, Courante, Aria, Menuetto, Gavotte, Gigue.	—	18
„ 17,	„	„	„ 9: Chaconne	—	20

Sammlung III.

„ 18,	„	„	„ 1: Suite: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue.	—	10
„ 19,	„	„	„ 2: Suite: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue.	—	10
„ 20,	„	„	„ 3 u. 4: Capriccio, Fantasia.	—	12
„ 21,	„	„	„ 5 u. 6: Chaconne. Lesson.	—	14
„ 22,	„	„	„ 7 u. 8: Courante e due Menuetti. Capriccio . .	—	12
„ 23,	„	„	„ 9, 10 u. 11: Preludio ed Allegro. Sonatina. Sonata.	—	14
„ 24,	„	„	„ 12: Sonata: Allegro, Trio, Gavotte	—	12

Sammlung IV.

„ 25,	„	Fuga I u. II		—	12
„ 26,	„	„ III u. IV		—	12
„ 27,	„	„ V u. VI		—	10

Musikalien-Nova No. 1 von 1872

[98.] aus dem Verlage von

E. W. Fritzsch in Leipzig:

Freudenberg, W., Chaconne und Fuge für Pfte., Op. 9. . . . . — 25

Herzogenberg, H. v., *Columbus.* Eine dramatische Cantate für Soli, Männerchor, gemischten Chor und Orchester, Op. 11. Clavierauszug mit Text 5 10

Ravnkilde, N., 3 Polonaisen f. Pfte., Op. 7. 1 —

Rheinberger, J., Clavierquartett, Op. 38. Arrangement für Pfte. zu 4 Händen . . 2 —

—— *Das Thal des Espingo.* Ballade für Männerchor und Orchester, Op. 50. Clavierauszug mit Text . . . . . — 25

Svendsen, J. S., *Sigurd Slembe.* Symphonische Einleitung zu Björnstjerne Björnson's gleichnamigem Drama, Op. 8. Partitur . 1 20

—— Idem. Orchesterstimmen . . . . . 3 —

—— Idem. Clavierauszug zu 4 Händen von Aloys Reckendorf. . . . . 1 —

Wagner, R., Albumblatt für Clavier . . . — 10

Verlag von E. W. Fritzsch in Leipzig:

[99.]

Concert

für

Violoncell und Orchester

von

Johan S. Svendsen.

Op. 7.

Partitur. 1 Thlr. 25 Ngr. — Stimmen. 2 Thlr. 15 Ngr.
Principalstimme allein. 15 Ngr.
Von G. H. Witte bearbeiteter Clavierauszug. 25 Ngr.

In meinem Verlag erschienen jetzt vollständig:

[101.]

36 Lieder

von

Franz Schubert

eingerichtet für

Sopran, Alt, Tenor und Bass

von

G. W. Teschner.

Partitur und Stimmen. Heft 1–8 à 25 Ngr.

Heft 1. No. 1. **Die liebe Farbe.** — No. 2. **Der Lindenbaum.** — No. 3. **Wandrers Nachtlied** No. 1. — No. 4. **Wanderers Nachtlied** No. 2. — No. 5. **Das Wirthshaus.**

Heft 2. No. 6. **Das Wandern.** — No. 7. **Des Müllers Blumen.** — No. 8. **Trost.** — No. 9. **Thränenregen.** — No. 10. **Klage.**

Heft 3. No. 11. **Haidenröslein.** — No. 12. **Mit dem grünen Lautenbande.** — No. 13. **Das Weinen.** — No. 14. **Grablied für die Mutter.** — No. 15. **Im Haine.**

Heft 4. No. 16. **Das Fischermädchen** (für Sopransolo und Chor). — No. 17. **Das Finden.** — No. 18. **Abendstern.** — No. 19. **Der Fischer.**

Heft 5. No. 20. **Frühlingsglaube.** — No. 21. **Ossians Lied nach dem Falle Nathos.** — No. 22. **An den Mond.** — No. 23. **Pax vobiscum.**

Heft 6. No. 24. **Der Müller und der Bach.** — No. 25. **Das Rosenband.** — No. 26. **Die Betende.** — No. 27. **Ins stille Land.**

Heft 7. No. 28. **An den Mond.** — No. 29. **Die Laube.** — No. 30. **Die Nacht.** — No. 31. **Am Grabe Anselmo's.** — No. 32. **Cora an die Sonne.**

Heft 8. No 33. **Erstarrung.** — No. 34. **Das Sehnen.** — No. 35. **Wer kauft Liebesgötter?** — No. 36. **Abschied in das Stammbuch eines Freundes.**

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

Leipzig.

C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.
R. Linnemann.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig erschien:

Israel's Siegesgesang.

[102.]

Hymne nach Worten der heiligen Schrift

für gemischten Chor, Sopran-Solo und Orchester

von

Ferdinand Hiller.

Partitur $7\frac{1}{2}$ Thlr. netto; Orchesterst. $10\frac{1}{5}$ Thlr. netto. Clavierauszug in gr. 8°. $1\frac{1}{2}$ Thlr. netto. Chorstimmen $1\frac{1}{6}$ Thlr.

[103.] Ende dieses Monats erscheint in unserem Verlage:

Brahmüller, Gust., Op. 27. Liebesgrüsse. 3 Lieder . . . . . — 20
—— Op. 28. Waldlieder. 4 Lieder . . . — $12\frac{1}{2}$
—— Op. 29. No. 1. Die Meerfrau. Ballade. — $7\frac{1}{2}$
—— —— No. 2. Das Hindumädchen. Ballade . . . . . — $7\frac{1}{2}$
—— Op. 30. Mädchenlieder. 3 Lieder . . — 10
—— Op. 31. Drei Lieder . . . . . — 10

Tappert, Wilh., Op. 6. Sechs Clavierstücke. (Klage. Grillen. Eifersucht. Monotonie. Trost. Abendlied) . . . . . — $17\frac{1}{2}$
—— Im Mai. („Wer täglich nicht sein Liedchen singt") aus Op. 5 für **tiefe Stimme** transp. . . . . — $7\frac{1}{2}$

Vor Kurzem erschien:

Brahmüller, Gust., Op. 26. 3. Mazurka für Pianoforte . . . . . — $12\frac{1}{2}$

Grünfeld, A., Op. 1. Vier Lieder. — $22\frac{1}{2}$

Lessmann, Otto, Vier Clavierstücke. (Abendlied. Mazurka. Liebeslied. Perpetuum mobile) . . . . . — $17\frac{1}{2}$

Raff, Joachim, Op. 162. Suite in Gmoll für Pianoforte . . . . . 2 $12\frac{1}{2}$
Hieraus einzeln:
No. 1. Elegie in Sonatenform . . . — 25
No. 2. Volkslied mit Variationen . . 1 5
No. 3. Ländler . . . . . — $17\frac{1}{2}$
No. 4. Märchen . . . . . — 20

Rüfer, Ph., Op. 17. Drei Lieder. — $17\frac{1}{2}$

C. A. Challier & Co. in Berlin.

In meinem Verlag erschien:

[104.]

Reisebilder.

Zehn Stücke für Pianoforte zu vier Händen

von

Joachim Raff.

Op. 160.

Heft I, $1\frac{1}{3}$ Thlr. Heft II, $1\frac{1}{6}$ Thlr. Heft III, $1\frac{1}{4}$ Thlr.
Leipzig. **C. F. W. Siegel's** Musikalienhandlung.
(R. Linnemann.)

[105.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von **Musikalien, musikalischen Schriften etc.** bestens empfohlen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 29. März 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ
für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 14.

Inhalt: Musik und Sprache. Von Dr Friedrich von Hausegger. — „Die Walküre" von Richard Wagner. Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas. Von Gottlieb Federlein. — Kritik: C. H. Bitter, Beiträge zur Geschichte des Oratoriums. — Biographisches: Carl Riedel. (Mit Portrait.) — Feuilleton: Ein Perpetuum mobile aus dem Jahre 1643. Von W. Tappert. — Tagesgeschichte: Berichte. — Concertumschau. — Engagements und Gastspiele. — Kirchenmusik. — Opernübersicht. — Aufgeführte Novitäten. — Journalschau. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Briefkasten. — Anzeigen.

Musik und Sprache.

Von **Dr. Friedrich von Hausegger.**

I.

> Nur an der Anschauung und zugleich mit ihr kann sich die Idee entwickeln, und es gibt keine andere Theorie der Kunst als eine geschichtliche.
> Friedrich Schlegel.

Den Zusammenhang und die Wechselbeziehungen von Sprache und Musik in einer historischen Skizze flüchtig vor Augen zu führen, soll die Aufgabe der folgenden Zeilen sein. Von selbst drängte sich dieser Betrachtung die Frage über den Ursprung der Musik als eine in vielfacher Beziehung entscheidende auf. Nur ihre Lösung vermochte den Entwickelungsgang der Musik im Alterthume, sowie ihre seltsame Neugestaltung im Mittelalter zu erklären. Das spärliche Material dazu hat bis nun fast ausschliesslich die Sprachwissenschaft geliefert. Die Absicht, auch den Musiker zu einem gewiss fruchtbringenden Entgegenkommen anzuregen, möge das Mangelhafte dieser Arbeit entschuldigen. Ringt die heutige musikalische Theorie doch noch immer sichtlich nach Anhaltspuncten; leider hatte sie sich in allzustrenger Abgeschlossenheit bewegt; die hilfreichen Arme, welche ihr von Seite verwandter Wissenschaften geboten wurden, hat sie stolz zurückgewiesen und irrt nun trostlos in pfadlosen Gefilden. Möge der Versuch, ihrer ursprünglichen Heimath nachzuspüren, dem Antheilnehmenden nicht verübelt werden!

Sowohl die griechische Wissenschaft als auch der Rationalismus des vorigen Jahrhunderts haben sich neben der Frage über den Ursprung aller Dinge auch, freilich nur flüchtig, mit der über den Ursprung der Musik beschäftigt.

Weder die mythisch gefärbten Berichte der ersteren, noch die in der Luft schwebenden Hypothesen des letzteren sind von entscheidendem Werthe. In neuester Zeit ist, wie erwähnt, die Sprachforschung der in Fachtraditionen befangenen Musikwissenschaft entgegengekommen und hat Ergebnisse an den Tag gefördert, welchen sich der Musiker nicht mehr verschliessen darf. Der innige Zusammenhang von Musik und Sprache ist allerdings schon wiederholt Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung gewesen. Schon 1636 beschäftigte sich Pater Mersenne damit; in neuerer Zeit hat Merkel (Physiologie der menschlichen Sprache) den weittragenden Versuch einer Notirung der prosaischen Rede gemacht. Eine erhöhte Declamation sollte das Recitativ Jacob Peri's sein, und Rousseau, dessen klärer Sinn auch in seinen musikwissenschaftlichen Leistungen bewundert werden muss, sagt vom Principe der Melodie: „*C'est le même, qui fait varier le ton de la voix, quand on parle.*" Richard Wagner, der nicht nur in seinen Kunstwerken, sondern auch in seinen vielbeschimpften, aber wenig gewürdigten Schriften Zeugnisse eines weitblickenden und tiefschöpfenden Geistes niedergelegt hat, wenn sie gleich unter manchem Halbausgedachten oder Uebertriebenen ihre Stelle finden, hat (vielleicht der erste unter den Musikern) den ursprünglichen Zusammenhang von Musik und Sprache und dessen praktische Bedeutung in seinem Werke „Oper und Drama" klar erkannt. Eine Frucht seiner Anregung ist das geistvolle Werkchen Louis Köhler's: „Die Melodie der Sprache". Ausschliesslich mit der Frage über den Ursprung der Musik aus der

Sprache beschäftigt sich ein auf die Forschungen Benloew's, Weil's und Rosny's gestützter akademischer Vortrag Beaulieu's, *Sur l'origine de la musique.* Als bedeutungsvoll in dieser Beziehung ist insbesondere auch das vielgeschmähte Buch: „Händel und Shakespeare" von Gervinus zu bezeichnen.

Diese fragmentarischen Versuche haben auf die Musikwissenschaft noch wenig Einfluss geübt. In musikalischen Lehr- oder Geschichtsbüchern wird man kaum eine über die blosse Phrase hinausgehende Erklärung des Ursprunges der Musik finden. Eine allerdings verzeihliche Rathlosigkeit gebietet es hier, dieser Frage womöglich aus dem Wege zu gehen. Dabei feiert auf dem der strengen Forschung noch wenig zugänglichen Felde die Phantasie unbeirrt ihre tollsten Orgien. Gibt jede andere Kunst feste Anhaltspuncte zu ihrer Beurtheilung in der Natur, welcher sie ihren Stoff entnimmt, in dem Bedürfnisse, welchem sie entsprungen ist, so scheint die Musik, wie sie sich uns heutzutage präsentirt, solcher gänzlich zu entbehren und, unfassbar, desjenigen zu spotten, welcher sie ernstlich festzuhalten gedenkt. Es ist merkwürdig, welch abenteuerliche Ansichten auf diesem Gebiete selbst von bedeutenden Denkern ausgeheckt worden sind. Der Boden weicht sichtbar unter ihren Füssen, ihr Blick wird trübe, statt Beobachtungen bieten sie Visionen, statt klarer Urtheile ekstatische Ausbrüche.

So will der Eine in den Tonverhältnissen das verkörperte Gefühlsleben erblicken; nicht Gefühle, sondern blos Stimmungen drücke die Musik aus, meint ein Anderer; ein Dritter verlegt dagegen ihr Wesen in die symbolische Bedeutung der Form*); wieder ein Anderer fasst sie als eine Verklärung der Zahlenverhältnisse auf, und um das Maass voll zu machen, hält ein bedeutender Philosoph**) sie sogar für eine so unmittelbare Objectivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja, wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Es war Zeit, ästhetische Revision zu halten***), und hätte sie auch keinen anderen Erfolg gehabt, als zu beweisen, dass die Musik nichts Anderes ist, als — Musik. Von entscheidendem Einfluss war es, dass das Aufblühen der ästhetischen Wissenschaft einer Zeit angehört, in welcher die Instrumental- oder sogenannte reine Musik der Vocalmusik gegenüber zu überwiegender Geltung gelangt war. Keineswegs ausschliesslich musikalischer Natur waren die Ursachen davon. An derselben Sonne, welche Kant's „reine Vernunft", Fichte's Subjectivismus, die Romantik in der Litteratur und endlich die sensualistische Versunkenheit Deutschlands zur Reife und Ueberzeitigung brachte, schoss auch die Instrumentalmusik, vorhin ein kümmerlich wucherndes Schmarotzerpflänzchen, empor, plötzlich die unscheinbare Knospe zur narkotisch duftenden Riesenblume aufspannend. Der Menschengeist, welcher sich bishin nur als Bestimmtes, blind Gehorchendes gefühlt hatte, erkennt sich mit einem Male als das Bestimmende, als Herrscher des Daseins, als Mittelpunct des Weltlebens. *L'univers, c'est moi!* Der Allherrscher Gedanke erhob das individuelle Gefühl zur Mitsouverainin. Der reinen Vernunft stellte sich das reine Fühlen, dem Subjectivismus die Tyrannei des Willens, dem Freiheitsgedanken die Loslösung des Empfindens von der Aussenwelt, dem Sensualismus das gedankenlose Schwelgen in Nervenreizen an die Seite. Die Instrumentalmusik war ein Kind ihrer Zeit. Der Geschichtsschreiber der Zukunft, welcher die zweite Hälfte des 18. und den Anfang des 19. Jahrhunderts in ihrem Feingehalte bezeichnen will, wird diesen Zeitraum die Periode der reinen Instrumentalmusik nennen.

Mit dem Aufblühen aller Wissenschaft fällt in diese Zeit auch das der Aesthetik. Die eigenthümliche Gestalt, in welcher sich ihr damals die Musik vorstellte, wurde als eine dauernde, ihrem Wesen eigene festgehalten. Wie durch einen Läuterungsprocess hindurchgegangen, erschien sie in ihrer reinsten Form. Was sie an irdischer Zuthat im Laufe der Jahrhunderte *mit* sich geschleppt hatte, war abgestreift, verflüchtigt, nur das Lichtbild ihres eigentlichsten, tiefsten Wesens geblieben. Eine verzehrende Schwindsucht hatte das feine, künstlich verschlungene Geäder des wundersamen Organismus blossgelegt; man lernte die unsäglich zarten Bedingungen seines Lebens kennen, aber — an einem sterbenden Körper.

Auch auf anderen Gebieten des geistigen Lebens hatte sich jene verflüchtigende, bis an die innersten Lebensformen zurückgehende, die Pulsadern des Herzens blosslegende Richtung geoffenbart. Ich erwähne die vorwaltende Lyrik, erwähne die gesprochene Instrumentalmusik, bis zu welcher sich die Romantik verirrte. Und sind uns in der Malerei die Karsten's und Cornelius', die Overbeck's und Führich's nicht mehr oder weniger Repräsentanten derselben? Das Bewusstsein der unverrückbaren Grundlage aller bildenden Kunst, der Natur, welches auch bei den weitgehendsten Ausschreitungen nie gänzlich abhanden kommen konnte, war Ursache, dass sich die Malerei nicht, wie die Musik, bis zum mystischen Spiele von Arabesken, bis zur Symbolik der reinen Form verlor.

Die durch den Drang der Zeitverhältnisse zu einem ungebührlichen Uebergewicht gelangte reine Instrumentalmusik wurde Ausgangspunct, ja man kann sagen, ausschliesslicher Gegenstand der ästhetisch-musikalischen Untersuchung. Den Boden, welchem sie entstammt, welchem sie ihre Wesenheit verdankt und dessen Beachtung für ihre richtige Würdigung unerlässlich wäre,

---

*) Neuestens W. Wundt, Vorlesungen über die Menschen- und Thierseele, II, 60: „Für keine Kunst hat das Symbol eine grössere Bedeutung, als für die Musik. Sobald in ihr die symbolische Bedeutung der Form aufhört, ist es überhaupt mit der Bedeutung des Kunstwerkes zu Ende. Inhalt und Form gehen hier völlig auf in einander. Das musikalische Kunstwerk reflectirt nur auf die allgemeinste Uebereinstimmung der geistigen Organisation."

**) Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, S. 304.

***) Hanslick, Das musikalisch Schöne.

hat man gänzlich aus den Augen verloren, ich meine die Sprache, welche in nicht minder innigem Zusammenhange mit der Musik steht, als die Natur mit den bildenden Künsten. Absurd würde man es finden, bei Würdigung der Malerei von der Natur als dem Gegenstande ihrer Anregung und Nachahmung gänzlich absehen und ihr Wesen, ihre Regeln, ihre Gesetze etwa einzig aus der Natur der Farben oder aus den Bedürfnissen der Symmetrie und Proportion ableiten zu wollen; und dennoch steht die Natur nicht mehr und nicht weniger äusserlich den bildenden Künsten gegenüber, wie die Sprache der tönenden Kunst. Diesen Nachweis zu liefern, soll Aufgabe der folgenden Zeilen sein.

(Fortsetzung folgt.)

„Die Walküre" von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas.

Von **Gottlieb Federlein.***)

Vorwort.

Bei vorliegender Arbeit war es mein Hauptbestreben, den Formbau des Musikdramas darzulegen und so den Vorwurf entkräften zu helfen, der so häufig gegen das Musikdrama Wagner's erhoben wird, als mangle demselben die klare Form.

Bei der Vereinigung der dramatischen Poesie mit der Musik ist letzterer ein Feld offen gehalten, welches in tiefgreifendster Weise von ihr bebaut werden kann; es ist das „wunderbare Dämmerland der Gemüthsstimmungen und Gefühle, der Triebe und Begierden". Die Poesie bestimmt vorzugsweise den Gang der Handlung als Ausfluss bewusster Geistesthätigkeit, die Musik aber bringt vorherrschend das Seelenleben zum tieferen Ausdruck, und so ergänzt eine Kunst die andere, so verbinden sich beide organisch und wirken einheitlich. Die Musik ist also nicht etwa ohne Inhalt oder nur blosse Form. Da aber Gefühlsbewegungen gleich der Handlung, welcher sie entspringen, stets fortschreitend zu denken sind, so wird demgemäss auch die Musik als Wiederhall der seelischen Innenwelt bei ihrer Formentwickelung Schritt für Schritt sich dem gestaltenden Princip der Poesie anschliessen. Die der dramatischen Musik gestellte hohe Aufgabe, den poetischen Inhalt aufs Genaueste zu berücksichtigen und mit ihren mannichfaltigen Ausdrucksmitteln darzustellen, hebt aber die andere längst feststehende Forderung eines architektonisch-künstlerischen Aufbaues oder der musikalischen Logik nicht auf. Dem poetischen Bau des Drama liegen ja bestimmte Formgesetze zu Grunde, welche der Musiker als bildender Künstler ebensowenig wie der Dichter unberücksichtigt lassen darf. Wenn aber die Musik bei so inniger Wechselwirkung mit der Poesie entsprechend sich gestalten soll, so sind eben im Princip schon die der ersteren zukömmlichen Formen angedeutet.

Anders sind freilich die Formen der alten Oper. Dort wurden in umgekehrter Weise die musikalischen Formen zu möglichster Breite ausgesponnen und mussten dabei in den meisten Fällen verunstaltend auf den poetischen Inhalt wirken, z. B. durch häufige Textwiederholung. In ihren festgeschlossenen Formen nämlich (Arie, Romanze etc.) begnügte man sich, auch nur die Stimmung im Ganzen wiederzugeben. Immerhin wurde auch in der Oper alten Stiles der Musik, als dem Darstellungsmittel des eigentlichsten dramatischen Elementes zeitweilig zu ihrem Rechte verholfen, nämlich im sogenannten Recitativ. Hier erschien die Musik so recht im Dienst der Poesie und schmiegte sich dem Gefühlserguss um so inniger an; hiermit löste sie ihre eigentliche Aufgabe.*)

Anders im Musikdrama, wie bereits oben angedeutet. Hier soll keine der beiden Künste vorwiegend sein, jede behält ihre natürliche Bestimmung. Die Musik ist nicht minder eine treue Gehilfin des Seelenlebens, als sie eine gewissenhafte Begleiterin der Handlung ist und dieser auf ihren vielfach verschlungenen Wegen getreulich folgt. Kommt es gleichwohl vor, dass hier der Musik bisweilen auch in ausgedehnterer Form die Herrschaft überlassen wird, so geschieht dies durchaus nicht in der Weise der alten Oper; denn dort wurden ja gegenüber dem unterliegenden Texte breite Formen zur Anwendung gebracht; hier aber schweigt das Wort, und die Musik allein übernimmt die dramatische Darstellung. Sie thut dies insofern, als sie den weitausklingenden Nachhall von vorausgegangenen bedeutsamen Momenten wiedergibt, oder auf wichtige neue Scenen vorbereitet.

Hat man sich mit dem Musikdrama Wagner's insoweit einverstanden erklärt, als es dem poetischen Inhalt des dramatischen Gedichtes zu einem möglichst tiefen und bis ins Einzelne gehenden Ausdruck verhilft, und hat man damit die Unhaltbarkeit der alten Oper theilweise zugestanden: so ist man doch in einer anderen Richtung den sogenannten Neuerungen Wagner's scharf entgegengetreten. Man begegnet nämlich oft der Ansicht, das Musikdrama sei ohne eigentliche Melodie, oder es habe wenigstens den Singstimmen eine so untergeordnete Stellung angewiesen, dass nach vulgärem Ausdruck „die Gesangpartien undankbar seien"; man thue daher wohl, mehr auf das Orchester zu merken, als auf den gesanglichen Theil. Allein dies ist nicht richtig. Denn wir haben bei Wagner nicht nur bestimmt ausgeprägte Gesangsmelodien, sondern wir finden dem Gesang an sich die ihm zukommende gleichberechtigte Stellung unverkürzt angewiesen. Nur geschieht

*) Die in diesem Jahre neueingetretenen Abonnenten unseres Blattes verweisen wir auf desselben Verfassers gleichartige Arbeit über „Rheingold" in den Spalten des vorigen Jahrganges.
D. Red.

*) Vergl. Dommer's Elemente der Musik, pag. 220 und 221.

dies freilich in ganz anderer Weise als in der alten Oper. In dieser war die Gesangsmelodie dominirend, die Orchestermelodie begleitete sie nur. Ob nun diese Melodie dem dramatischen Inhalt des Textes bis in seine feineren Nuancirungen entsprach, war meist eine Forderung von untergeordneter Bedeutung.*) Man wollte und sollte ja in der Regel vor Allem Musik machen. Im Musikdrama aber begegnen wir einer Sprachmelodie, welche aus der sprachlich correcten Declamation der Worte hervorgeht. Diese Declamation vollzieht sich, bei entsprechend musikalischer Form, nach der den dichterischen Worten inhärenten Bedeutung und gestaltet sich nach Rhythmus und Tonfall dem Ausdruck des poetischen Inhaltes durchaus conform. Der Sprachmelodie als Formgehalt des Geistes vermählt sich die Orchestermelodie als die Seele, um die die Handlung begleitenden Seelenbewegungen musikalisch-dramatisch zu begleiten. So ist zwar jede der beiden Melodien selbständig, und doch dient eine der anderen. Die Orchestermelodie ordnet sich der Sprachmelodie unter, insofern die Seelenstimmungen ein Ausfluss des in der Handlung waltenden Geistes sind; die Sprachmelodie ordnet sich dagegen der Orchestermelodie unter, insofern diese durch das harmonische Gewebe auf jene bestimmenden Einfluss übt. Treffen sich dennoch beide Melodien und vereinigen sie sich bei weiterer Ausdehnung zu einer Melodie, so wird dies in solchen Fällen zu beobachten sein, wo die Strömungen des Gefühls mit dem geistigen Inhalt der Handlung ihren eigentlichen Culminationspunct erreichen.

Das Musikdrama weist aber dem Orchester noch eine weitere Aufgabe zu, indem dasselbe als eine Art von Geberdensprache auftritt. Denn die Geberde ist ja eine unmittelbare Kundgebung innerer Bewegung, durch äusserliche Form versinnlicht. Wenn nun die Musik die Darstellung solcher Momente übernimmt, so verfolgt sie nicht einen blos mechanischen Zweck, der durch auffallenden Sinnreiz überraschen soll, sie erfüllt vielmehr die grössere Aufgabe, sich der damit angedeuteten inneren Bewegung im Drama aufs Engste anzuschmiegen.

Dies sind kurzgefasst die wesentlichen Principien, nach denen der äussere Bau des Musikdramas beurtheilt werden muss und zu deren richtiger Würdigung meine Analyse beitragen soll.

Einleitung.

Bevor ich auf die nähere Besprechung der „Walküre" eingehe, muss ich noch einmal auf das Vorspiel „Rheingold" zurückkommen. „Rheingold" und „Walküre" scheinen nicht in unmittelbarem Zusammenhange zu stehen, wenn man den 1. Act der „Walküre" nur obenhin ansieht. Im 2. und 3. Act spinnen die Fäden der Handlung freilich aus „Rheingold" herüber und reciprok diese zurück auf jene Vorgänge. Aber auch der 1. Act bietet Anknüpfungspuncte, ja er hat sogar die Aufgabe, den Zusammenhang zwischen dem Vorspiel und dem ganzen Dramencyklus herzustellen. Ich will versuchen dies nachzuweisen.

Wotan hat den verhängnissvollen Ring dem Beherrscher Nibelheims geraubt, mit dem Reif und den goldenen Schätzen des Nibelung bezahlt er den Riesen den Sold für den Bau Walhalls. Jedoch Alberich's Fluch und Erda's Weissagungen lasten auf dem Herzen des göttlichen Gebieters. Bange Sorge um das Dasein der Götterwelt müsste ihn erfüllen, wenn je der Ring wieder in den Besitz Alberich's käme; doch wie soll Wotan der Rache des gefährlichen Nibelungen vorbeugen, da er selbst, weil durch Vertrag gebunden, dem Riesen Fafner den Ring nicht entreissen darf? Da fasst er, bevor er auf der Götterburg einzieht, den kühnen Gedanken, sich einen freien Helden zu schaffen, — („Rheingold", A. 207, Z. 5*)), der, ledig aller Verträge, den Kampf mit dem Riesen Fafner bestehen und den Ring wieder in Wotan's Hände liefern könnte. Aus Wotan's eigenem Geschlechte, dem der Wälsungen, soll der Held stammen, welchem er das geheiligte Schwert zum Sieg in aller Noth und Gefahr bestimmt. Um nun diesen Helden, Siegmund den Wälsung, im Kampfe zu stählen, reizt er ihn gegen Hunding's Sippen; doch traurig endet der Kampf: Siegmund wird von den Seinen getrennt, Sieglinde, die Schwester Siegmunds, von den Gegnern entführt und mit Gewalt dem Feinde Hunding angetraut. Während nun Hunding mit seinen Freunden beim Hochzeitsmahle schwelgt, tritt Wotan als Vater Wälse in den Kreis der Gäste; er stösst das heilige Schwert Nothung in den Stamm der Esche und verheisst es dem kühnsten Helden als rettende Waffe in höchster Noth. In Hunding's Haus, wohin der flüchtige, schutzsuchende Siegmund gelangt, finden sich die Wälsungen wieder; dort findet Siegmund auch das Schwert, das Vater Wälse ihm geweiht. Dem feindlichen Hause entflieht nun das Geschwisterpaar, ein unseliges Geschick zwingt sie, das Geschlecht der Wälsungen zu neuer Blüthe und Frucht zu treiben.

Von gerechter Strafe wird dieser Frevel der Wälsungen erreicht, und ihr Schicksal reift zum Ende, welches aufzuhalten selbst der göttliche Vater nicht vermag, so gerne er aus seinem Lieblingsgeschlechte den Retter vor schmählicher Götternoth begrüssen möchte. Mit dem Untergange der Wälsungen ist aber auch der des Göttergeschlechtes verbunden. Hiermit habe ich den Gang des Dramas in seinen Grundzügen angedeutet.

(Fortsetzung folgt.)

---

*) Vergl. Dommer's Elemente der Musik, pag. 68, 69 u. 78.

*) A. = Seite des Clavierauszugs.
Z. = Zeile.

Kritik.

Bitter. Beiträge zur Geschichte des Oratoriums.

Besonders durch seine Biographien Joh. Seb. Bach's seiner Söhne C. Ph. Emanuel und Wilhelm Friede-, sowie auch durch verschiedene andere Leistungen em Felde der Musiklitteratur allen Freunden der unst aufs Rühmlichste bekannt, übergibt ihnen . Bitter in seinen „Beiträgen zur Geschichte des riums" neuerdings werthvolle Ergebnisse auf dem inen Forschungen in ihren hervorragendsten Re-tanten sowohl wie ihren Werken besonders be-gten Gebiete der oratorischen Musik. Mit der esis „Beiträge" hat der Verfasser von vornherein Anspruch auf Vollständigkeit zurückgewiesen und für alle eventuellen diesbetreffenden Angriffe der eine uneinnehmbare Verschanzung errichtet. Wir n also wegen mangelnder organischer Einheit, ehr synthetischen (selbst die chronologische Folge immer einhaltenden) Darstellung und endlich der llständigkeit halber nicht mit ihm rechten, denn ollte eben nur „Beiträge" zu einer „Geschichte", ne fehlenden Eigenschaften besitzen muss, liefern. Sehen wir jedoch von diesen formellen Mängeln o bleibt der Inhalt ein sehr werthvoller und aus-chneter. Wir hören **wirklich musikalische**, ie Werke selbst basirte Urtheile, keine phrasen-n Abstractionen und orakelhaften Notendeutungen, bei Chrysander, Nohl u. A. Die eingestreuten stisch-polemischen Bemerkungen, wenngleich nicht unbedingt beizustimmen, werden die intentionirte ung kaum verfehlen. — Ob wir gleich manchen pruch über Liszt und Wagner nicht unterschrieben, n wir Bitter's Urtheil über die alten Meister och getrost acceptiren. Er ist kein Autoritäts-er, dem jede Note Jener als Heiligthum und höchst kommenes, Unübertreffliches gilt; zwar weist er he zu absprechende Urtheile Winterfeld's in ihre zen zurück, während er andererseits der sinnlosen del-Vergötterung Gervinus' und namentlich Chry-er's gehörig zusetzt. Er scheut sich nicht im Ge-ten, wo ihm Tadel verdienende Stellen unter-nen, diesen ohne Umschweife herauszusprechen, ft er nun die kleinen Meister, oder Bach oder del selbst. Umsomehr vertrauenswerth dünkt uns auch seine Anerkennung, die freilich nicht überall gefochten bleiben wird, namentlich im Hinblicke die Mendelssohn'schen Oratorien. Diesen widmet r die drei ersten Briefe, welche ausführliche Ana-derselben enthalten.

Befremdend ist es allerdings, dass Bitter mit diesen nt und dann plötzlich auf das altclassische Ora-m und die Anfänge desselben im 16. Jahrhundert ckspringt. Die Motivirung dieses Vorganges im vorte ist eben keine. Derlei Verstellungen be-en wir noch einige Male, und bezieht sich auf lben unsere obige Bemerkung. Bitter führt sodann namhaftesten alten Oratorien- und Passionscom-ponisten nebst ihren hauptsächlichsten Werken vor, charakterisirt, analysirt und kritisirt dieselben, seine Aussprüche und Urtheile mit zahlreichen Notenbei-spielen belegend. Stephani, Schütz, der Italiener Carissimi, Mattheson, Keiser, Telemann legten die Grundlagen zu dem Baue, der in Bach und Händel seine höchste Vollendung fand. Von diesen an datirt ein unleugbarer, starker Rückschritt, der sich in den Werken von Stölzl, Graun, Emanuel Bach, Agricola, Homilius, Rolle, Salamon u. A. manifestirt. Neben den grossartigen Schöpfungen Bach's und Händel's lief als Zweiggattung, dem Werthe nach allerdings tief unter jenen stehend, das italienische Concertoratorium, das in dem seiner Zeit als Operncomponist hochberühmten Johann Adolph Hasse seinen hauptsächlichsten Ver-treter fand.

Der Verfasser zeigt uns nicht mehr, wie das Ora-torium in Haydn's „Schöpfung" und „Jahreszeiten" zu erneutem herrlichen Aufschwunge gelangte, sondern schliesst mit der Analyse eines Jugendwerkes desselben Meisters: *„Il ritorno di Tobia"*, das nur an wenigen Stellen an die Erhabenheit der vorgenannten Oratorien gemahnt, — seine Briefe, nachdem er noch kurz Johann Gottlieb Naumann's und seiner Werke, welche, wie die der meisten obgenannten Componisten zu wenig innere Kraft und Werth hatten, um dem ehernen Schritte der über sie hinwegschreitenden Zeit Stand halten zu können, und für uns so gut wie vergessen sind, Erwähnung gethan.

Dem Schlusse glauben wir zu entnehmen, dass der Verfasser eine Fortsetzung seiner „Beiträge" im Sinne oder wohl auch schon im Werke hat. Nicht in uns allein wird der Wunsch nach einer solchen, im Hin-blick auf das Bisherige, entstanden sein.

Bitter würde also damit diesen Wünschen genügen und das spärlich bebaute Feld um eine voraussichtlich treffliche Frucht bereichern. Von monumentaler Be-deutung wäre allerdings eine vollkommene „Geschichte" im oben angedeuteten Sinne. Damit wollen wir uns jedoch einstweilen bescheiden, hoffen jedoch zumindest einer Fortsetzung der „Beiträge" recht bald zu begegnen. An derartigen Werken ist unsere Litteratur nicht zu reich, als dass die Kritik eines, besonders von dem Werthe des Bitter'schen, nicht mit Freuden begrüssen sollte.

Joseph Engel.

Biographisches.

Carl Riedel.

(Mit Portrait.)

Unter den zahlreichen Gesangvereinsinstituten Deutschlands nimmt der Riedel'sche Verein in Leipzig eine der ersten Stellen ein; und zwar sind es nicht nur

seine Leistungen, welche ihn in verhältnissmässig kurzer Zeit zu hohem Ansehen haben gelangen lassen, sondern ebensosehr machen ihn seine Entwickelung, seine Tendenz und seine ganze Organisation zu einer so eigenthümlichen und bedeutsamen Erscheinung, dass es sich wohl rechtfertigt, wenn ihm an dieser Stelle eine eingehendere Darstellung gewidmet wird.

Der Mann, dem der Verein Leben und Namen verdankt, Carl Riedel, ist am 6. October 1827 in Cronenberg, einem zwischen Elberfeld und Solingen auf einem der zahlreichen Höhen des ehemaligen Grossherzogthum Berg liegenden Städtchen, geboren als der Sohn eines aus einer sächsischen Predigerfamilie stammenden Apothekers. Seine Ausbildung war so sorgfältig, wie sie der kleine Ort mit seiner Elementarschule nur gewähren konnte. Zum Gewerbestand bestimmt, bezog er, 14 Jahr alt, die unter ihrem damaligen energischen Director Grote berühmte Gewerbeschule in Hagen (westphälische Grafschaft Mark), wo er in Naturwissenschaften und Mathematik sich hervorthat und sogar älteren Schülern eine hilfreiche Stütze war. Einen bedeutenden musikalischen Eindruck empfing er dort durch ein Concert des aus der genannten Stadt stammenden Carl Halle (unter dem Namen Charles Hallé in Manchester lebend) und ganz besonders durch dessen Vortrag von Liszt-Schubert's ungarischem Sturmmarsch. Im Winter 1843—44 besuchte Riedel die Realschule in der seiner Heimath nahegelegenen Stadt Remscheid, wo die musikalischen Leistungen eines technisch gewandten Dilettanten, eines Dr. Petersen, der sich besonders viel mit Liszt'schen Compositionen beschäftigte, nicht spurlos an ihm vorübergingen. (Es ist dies kein unwichtiger Umstand im Hinblick auf die später von Riedel bethätigte entschiedene Sympathie für die Liszt'schen Schöpfungen.) Daneben machte der Trauermarsch aus Händel's „Samson", welchen Riedel gelegentlich kennen lernte, bedeutende Wirkung auf ihn. Aus diesen Einzelnheiten geht hervor, dass das äussere musikalische Leben für ihn nicht eben ein reiches war. Erst durch die Bekanntschaft mit Franz Schubert's Liedern, die ihm ein mit einer hübschen Tenorstimme begabter Mitlehrling, der Sohn eines Schullehrers (Riedel war nämlich inzwischen nach Crefeld übergesiedelt, um die Seidenfärberei zu erlernen), vermittelte, und ganz besonders durch die Einflüsse seines Lehrers Carl Wilhelm, der damals als hochgeachteter Dirigent und Lehrer in Crefeld lebte, wurde er eigentlich der Musik zugeführt. Nach vierjähriger Beschäftigung mit der ihm im Grunde wenig zusagenden Färberei, nachdem er eine Wanderschaft nach der Schweiz angetreten hatte und an deren Fortsetzung nach Frankreich und Italien durch die politischen Stürme des Jahres 1848 verhindert worden war, beschloss er eine Aenderung seiner Laufbahn zu unternehmen und wählte nun, nachdem er C. Wilhelm's Rath erholt, die Musik zu seinem Lebensberufe. Es waren einige Gesangwerke, von denen die Entscheidung über Sein oder Nichtsein abhing; besonders gab die Composition von Zedlitz' „Nächtlicher Heerschau" den Ausschlag, in welcher Riedel lange Jahre nachher zu seinem Erstaunen und zu seiner grossen Belustigung das Hauptmotiv des Marsches aus Schubert's „Divertissement hongrois" entdeckte, das wahrscheinlich aus jenen Vorträgen Carl Halle's aus dem Anfang der 40er Jahre unbemerkt in seinem Gedächtnisse Platz genommen und sich ganz naiv dazu hergegeben hatte, Napoleon's todte Helden nächtlicher Weile aufmarschiren zu lassen. Ei nun, Napoleon hatte so Vieles annectirt, dass man dem musikalischen Illustrator seiner gespenstigen Erscheinung eine kleine ähnliche Sünde um so eher verzeihen konnte, als sie „in gutem Glauben" begangen wurde.

Carl Wilhelm, der nachmals durch die „Wacht am Rhein" in weitesten Kreisen bekannt geworden, war ein hochbegabter Musiker, damals in der Blüthe seiner Jahre. Er nahm sich mit grosser Hingabe seines Schülers an und brachte diesen in einem halben Jahre so weit, dass er auf dem Conservatorium in Leipzig Michaelis 1849 Aufnahme fand. Vielfach durch Krankheit gehindert, absolvirte er dieses Institut in drei Jahren und genoss dort den Unterricht von C. F. Becker, E. F. Richter, L. Plaidy, Moscheles, F. Brendel, Rietz und Hauptmann, welcher Letztere besonders sich eingehend mit Riedel beschäftigte. Becker's und Brendel's Anregungen hatte er den Hinweis auf die zu Anfang der 50er Jahre in Leipzig praktisch noch ganz und gar unbebaut zu nennende alte Kirchenmusik zu verdanken. Als Musiklehrer in Leipzig bleibend, schuf er sich bald eine ausgedehnte Praxis, leitete später auch vielfach die praktischen und theoretischen Studien junger Musiker und frequentirte nebenher die Leipziger Universität.

Schon im Jahre 1853 fasste Riedel, der sein Interesse von den alten Italienern lebhaft angezogen fühlte, den Entschluss, einen Männergesangverein zu gründen, dessen Aufgabe hauptsächlich ein systematisches und vollständiges Studium der bis in die frühesten Jahrhunderte reichenden Gesangsmusik sein sollte. Der Versuch missglückte jedoch.

(Schluss folgt.)

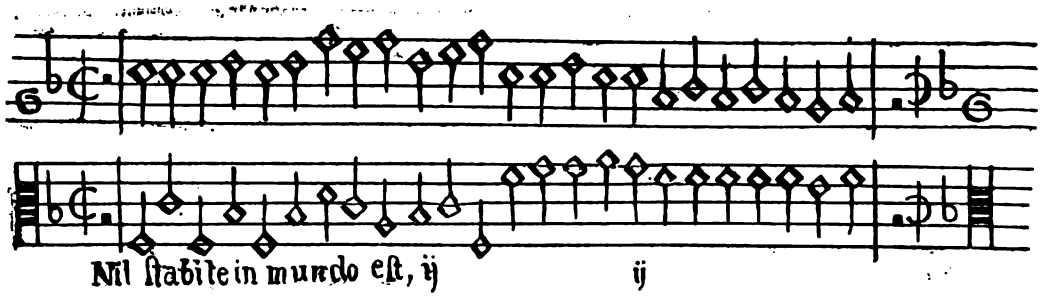
Feuilleton.

Ein Perpetuum mobile aus dem Jahre 1643.

„Der Irrthum ist der Vater der Wahrheit!" Wie Viele haben das Perpetuum mobile zu erfinden, die Quadratur des Zirkels zu berechnen, den Stein der Weisen zu entdecken gesucht, wie Viele sind dabei arm, elend und wahnsinnig geworden! Die Träume gingen nicht in Erfüllung, aber in Wirklichkeit erweiterten sich die Kenntnisse in der Mechanik, in Mathematik und Chemie. Menschenopfer zum Besten der Menschheit! Hinter dem lockenden Wahn, der stets wie eine trügerische *Fata morgana* in Nichts zerfloss, fanden die Forscher, Denker und Grübler zwar niemals das Gesuchte, aber Mancherlei, was der Wissenschaft

zum Nutzen, ihnen selbst zum Ruhme gereichte. Das Verlangen nach dem Perpetuum mobile richtete unter unseren Vorfahren arge Verheerungen an; noch im vorigen Jahrhundert wurden Actien-Gesellschaften gegründet, um die Auffindung des „Ewig-Beweglichen" zu ermöglichen, resp. auszubeuten. Vergebens!

Nimmt man es mit dem „ewig" nicht so genau, dann ist dreien Musikern gelungen, was Hunderte von Technikern umsonst versucht haben. Weber schrieb ein Perpetuum; richtiger: der letzte Satz seiner Cdur-Sonate, ein Rondo, welches ruhelos in Sechszehnteln dahineilt, wird ohne des Componisten Verschulden — wie ich glaube — das Perpetuum mobile genannt. Otto Lessmann componirte ein Stück (Op. 14, Challier) und gab ihm denselben Namen wegen der consequent durchgeführten Achtelbewegung. Ein viel älteres Beispiel theilt Joh. Andreas Herbst in seiner „Musica poëtica" (1643) mit; es ist ein künstlicher Kanon für vier Stimmen, mit dem bezüglichen Texte: „Nil stabile in mundo est", deutsch: Auf Erden gibt es nichts Beständiges.



Das Beispiel enthält auf den ersten Blick nur für zwei Stimmen die Noten; wir haben es mit einem Räthsel-Kanon zu thun. Aus dem Gegebenen soll das zu Suchende, aus dem Gesagten das Verschwiegene gefunden werden. Es ist wohl hinlänglich bekannt, dass in der Urväter Zeiten diese von den Niederländern mit Vorliebe gepflegten Künsteleien als etwas gar Besonderes gehegt und gepflegt wurden. Jeder Componist bemühte sich, auf diesem Felde Neues, Unerhörtes ans Licht zu stellen. Wie heutiges Tages die schlechteste Sonate, die langweiligste Symphonie dem Verfasser zum Nimbus der „grossen, classischen Form" verhilft, so verschafften ehedem die verwickelten Kanons, mochten sie auch noch so steif und unschön klingen, ihrem Urheber das Prädicat eines „habilen und ingeniösen" Kopfes. Die Imitationsexempel mit den im Halbdunkel gehaltenen Ueberschriften (Kanon = Gesetz, Anweisung, Richtschnur, daher der Name Kanon für die ganze Sippe) galten für ein anstrengendes Stück Arbeit. Herbst lässt sich gelegentlich also aus: „Eine andere und viel schwerere Art und *manier* dieser Fugen*) ist, wenn der *Comes* (der Gefährte, die Folgestimme) seinem *Duci* (dem Führer, der anfangenden Stimme) *in passibus contrariis* (Verkehrt-Schritten) nachfolgt, nämlich, wenn der Comes ab-, der Dux aber aufsteigt und umgekehrt." Diese Fugen wurden von den *Musicis* gemeiniglich *Canones* genannt und mit einem gewissen *Titulo* unterschrieben, oder mit einem Spruche aus der heiligen Schrift oder aus einem weltlichen Scribenten, als: „Trinitas in Unitate, erant duo in carne una", wenn aus einer gegebenen Stimme noch zwei oder eine andere gefunden werden sollten. Die ähnliche Bezeichnung: „Pater in me est, et ego in Patre" lief auf eine Spielerei mit den Notenwerthen hinaus; der Vater sang die vorgezeichneten Noten doppelt so lang als der Sohn. Ganz dieselbe Bedeutung hatten die Aufschriften: „David et Goliath", und „Tarde venit socius". Sehr allgemein gehalten ist die Mahnung: „Quaerite et invenietis!" Suchet, so werdet ihr finden, oder: „Aperi oculos tuos", unser scherzhaftes: Sperr oculos, thu die Augen auf! Sehr häufig wird verlangt, eine Notenreihe rückwärts zu lesen, auf hebräische Art: „canit more Hebraeorum", oder: „vade retro, Satanas!" Auch der „Krebs" gab für diesen Fall einen deutlichen Wink: „cancriza!" machs wie ein Krebs. Sollte der Sänger auf halbem Wege stehen bleiben, so schrieb der Componist über seine Stimme: „in medio constat virtus", — die Wahrheit liegt in der Mitte. „Vade et revertere" hiess ihn erst vor- und dann rückwärts singen. Die verkehrten Intervall-Schritte erschienen unter der Bezeichnung Antipoden: „Hic dantur Antipodes", oder die Sentenz lautete: Wer sich erhöhet, wird erniedriget werden, et vice versa. Sollten mehrere Stimmen theils gradläufig theils krebsgängig singen, einander also entgegenkommen, dann hiess es: Gerechtigkeit und Friede küssen sich, oder: Gnade und Wahrheit begegnen sich; auch: „Novissimi erunt primi, et primi novissimi", die Letzten werden die Ersten sein u. s. w. „Otia dant vitia", Müssiggang ist aller Laster Anfang", diese Mahnung beseitigte die vorhandenen Pausen; sollte der Comes einzelne Notengattungen ignoriren, z. B. die Minima, damals eine der kleinsten, unsere jetzige Halbe, so bemerkte der Fugenkünstler: „De minimis non curat praetor", was man getrost übersetzen könnte: Um Kleinigkeiten kümmert sich Schulze nicht! Der Spruch aus Salomo's Hohem Liede: Ich bin schwarz, aber gar lieblich, — „nigra sum, sed formosa", — oder das Gebot: „noctem in diem verte!" verwandelten schwarze Noten in weisse.

Der Leser wird aus all Dem entnehmen, dass die Kunstfertigkeit der verwickelnden Tonsetzer und die Geschicklichkeit der auflösenden Sänger gleich gross gewesen sein müssen. Der Hamburger Cantor und Schulcollege Erasmus Sartorius gab 1635 Fugen (Kanons) für 2—8 Stimmen heraus, angepasst dem Fassungsvermögen der Jugend und zunächst für die Schüler der zweiten und dritten Classe bestimmt; wie würden unsere Secundaner und Tertianer erschrecken, wenn man ihnen diese Kanons, welche sämmtlich ohne Taktstriche notirt sind, zur Auflösung in die Hand geben wollte! Frühzeitig wurde damals mit einer gründlichen Ausbildung begonnen, und die jungen Leute wussten schon auf der Schulbank mit Dingen Bescheid, die unseren Conservatoristen und Akademikern meistens so fremd sind und bleiben, als lägen sie im Monde.

Die mitgetheilte „schwere Fuga" sei dem Leser zur Enträthselung empfohlen. Ausser dem lateinischen Bibelverse: „Novissimi erunt primi" etc. gibt Herbst noch einen Wegweiser in deutscher Sprache, dem ich nichts hinzuzufügen brauche:

Nichts Beständigs ist auff dieser Welt,
Es sey gleich Pracht, Ehr, Gut vnd Gelt,
Es will doch Alls den Krebsgang gehn,
So schlimm thäts in der Welt nie stehn;
Ein andern Weg drum ohn Stillstand
Kehrn wir wieder ins Vaterland.

Wilhelm Tappert.

*) So nannte man Alles, was sich auf Nachahmung gründete.

Tagesgeschichte.

Berichte.

Leipzig. Während das Programm des 18. Gewandhausconcertes den üblichen Schnitt einer Vertretung verschiedener Tonsetzer zeigte, gestalteten sich das 19. und 20. (letzte) Concert zu Huldigungsacten für je einen Componisten. Man bot am 14. März einen Mozart-, acht Tage später einen Beethoven-Abend und hatte bei der Seltenheit solcher Ausschliesslichkeit vor Allem mit Veranstaltung des ersteren einiges Kopfzerbrechen über die Beziehungen, welche man neuerdings zwischen dem 14. März und dem Schaffen Mozart's entdeckt haben möchte, erweckt. Die Folge eines Beethoven-Abends dämpfte die historisch aufgeregten Gewissen. Jedenfalls war es weise von den künstlerischen Leitern des Institutes gehandelt, diese beiden Concerte an den Schluss der Saison zu stellen, denn bei verlautbar gewordenem Wunsch nach einer weiteren Fortsetzung derartig intendirter Aufführungen wäre man bei Eingehen auf denselben schliesslich auch zu den Tonerzeugnissen eines Berlioz, Wagner, Liszt und Brahms gelangt und in das Dilemma gerathen, entweder diese, oder aber andere Componisten als Repräsentanten der Jetztzeit unumwunden zu proclamiren. Bei dem von der gewöhnlichen Programmbahn des Gewandhauses weitabliegenden ersteren Weg wären nun aber Lachner-, Hiller-, Gade- etc. Abende unausbleiblich gewesen, und wir können nur dankbar sein, dass derartige Consequenzen gleich von vornherein abgeschnitten wurden. — Doch kommen wir zu unserem eigentlichen Bericht und damit zuvörderst auf die Vorkommnisse des 18. Concertes zurück, welche in der Ausführung der 2. „Leonoren"-Ouverture von Beethoven, der neuesten (8.) Symphonie von N. W. Gade, in Gesangvorträgen des Frl. Adele Asmann aus Barmen und der solistischen Violinbetheiligung des Hrn. Henry Schradick aus Hamburg ihr Ziel fanden. Die gen. Ouverture wird selten öffentlich vorgeführt, interessirt aber nichtsdestoweniger in hohem Grade durch ihr intimes Verhältniss zu ihrer berühmten Nachfolgerin. Gade's neueste Symphonie in H moll ist in jeder Beziehung ein höchst mattes Product, und es hätte ganz gewiss im Interesse der sonstigen Reputation dieses nordischen Tonsetzers gelegen, wenn dasselbe aller Oeffentlichkeit entzogen geblieben wäre. Dass eine so verblasste, nirgends ein Moment ihrer Existenzberechtigung aufweisende Symphonie, als deren einzige gute Eigenschaft die Knappheit der Form zu preisen ist, durch eine Aufführung im Gewandhaus aus der Taufe gehoben wird, zeigt so recht den Maassstab, mit welchem an diesem Orte die Novitäten gemessen werden. Die Wiedergabe dieser beiden Werke war eine höchst erfreuende. Constatiren wollen wir noch, dass Gade's Werk nicht einmal dem conservativen Publicum des Gewandhauses gefallen wollte. Mit Vergnügen denken wir an die Gesangdarbietungen des Frl. Asmann zurück, denn dieselben waren in jeder Beziehung künstlerisch gediegend. Eine mit gleicher Anmuth von der Natur ausgestattete wie von der Eigenthümerin behandelte Stimme, wie die des Frl. Asmann, wird allenthalben anhängliche Freunde sich erwerben. Hr. Schradieck, der geigende Solist des Concertes, ist ebenfalls ein tüchtiger Künstler seines Instrumentes, nur muss er sich vor überströmender, ins sogen. Heulen ausartender Gefühlsäusserung hüten. Schade, dass er zwei so überlebte Stücke, wie Spohr's 7. Concert und eine Chaconne von Vitali sich zum Vortrag erkoren hatte. — Vom Mozart-Concert können wir, da wir demselben beizuwohnen verhindert waren, nur das Programm mittheilen: G moll-Symphonie, Scene und Rondo für Sopran mit obligatem Clavier (Frl. Luise Voss aus Berlin, Hr. Reinecke), Violinconcert in D dur (Hr. David), „Ave verum corpus", Ouverture zu „Figaro's Hochzeit", „Abendempfindung" (Hr. Gura), Concert für zwei Claviere (HH. Kwast aus Dordrecht und Maas aus London, Beide Schüler am Conservatorium), Sextett (letzte Scene) aus „Don Juan". — Von Beethoven's Compositionen hatte man die „Coriolan"-Ouverture, die Chorphantasie Op. 80 und die 9. Symphonie für das 20. Concert gewählt. Das Soloclavier in der Phantasie spielte Hr. Reinecke, die Solopartien in der „Neunten" fanden in den Damen Frau Otto-Alvsleben aus Dresden, Frl. Borée und den HH. Rebling und Gura ihre Vertretung; mit glücklichem Gelingen bethätigten sich in der Ausführung der Orchestersoli die HH. Landgraf, Barge, Hinke, Gumpert (Letzterer jedoch nicht überall mit gleicher Unfehlbarkeit) etc. Die alljährlich wiederkehrende Aufführung der 9. Symphonie im Gewandhaus verdanken wir wohl zumeist dem Umstand, dass mit derselben ein reiches Geldgeschenk an die Orchestermitglieder verbunden ist; sie ist aber auch dem kunstsinnigeren Theil des Publicums stets ein festliches Ereigniss. Nur darf man dabei die Ansprüche nicht gar zu hoch schrauben, besonders was den 4. Satz anbelangt, der noch stets durch die gänzlich unzureichende, stellenweise unwahrnehmbare Chormitwirkung grosse Einbusse an seiner Wirkung gefunden hat. Von irgendwelchen Enthusiasmus sprühenden und erregenden Leistungen ist erst recht nicht zu sprechen, dazu fehlt aller Impuls von Seite des Dirigenten, und das grosse Publicum müsste sich wirklich Kenntniss von dem Bericht verschaffen, den Wagner über eine von ihm vor Jahren in Dresden geleitete Aufführung dieses Werkes veröffentlicht hat, um einen Unterschied machen zu lernen zwischen einem apathischen und einem begeisterten Capellmeister, zwischen den künstlerischen Resultaten des ersteren und denen des letzteren. Ihm würden aus Anlass der in Rede befindlichen Gewandhausaufführung u. A. auch die vielen Wagner'schen Specialproben mit den Orchesterbässen in Erinnerung kommen und es würde eine Ahnung erhalten von der wirklichen Natur der betr. Recitative. Eine solche Musteraufführung, wie die eben berührte Dresdener, steht übrigens wieder vor der Thür; wir sind jedoch davon überzeugt, dass dieselbe ohne allen Einfluss auf die einschläglichen zukünftigen Aufführungen im Gewandhaus bleiben wird. Es ist ja auch viel bequemer, nicht an dem üblichen Maass der Zulänglichkeit zu rütteln, und in manchen Augen immerhin pietätvoll genug, ein solches Riesenwerk überhaupt jedes Jahr zur Wiedergabe zu bringen. Fand man sich ja nicht einmal am Beethoven-Seculum zu besonderer Anstrengung nach dieser Richtung hin bemüssigt, wie wenig hat man es dann erst im gewöhnlichen Lauf der Dinge nöthig! Zur Ehre des Orchesters wollen wir aber gern bekennen, dass bei dieser Aufführung wenigstens den drei ersten Sätzen schönes Recht geschah, und gerade dieses Können hätte Anlass sein sollen, in gleicher Weise auch dem 4. Satz den Schein einer äusserst stiefmütterlichen Behandlung zu benehmen. Auch dem Soloquartett ist mit Ausschluss der durchgängig etwas gepresst singenden Fr. Otto-Alvsleben das Bestreben nach künstlerischem Durchdringen seiner Aufgabe nachzusprechen; die nach unserer Ansicht nicht vollständig geglückte Erreichung des Zieles fand ihre Verhinderung in den an der Gesammtverkümmerung der Wirkung des letzten Satzes thätigen Factoren. Die beiden der Symphonie vorausgehenden Werke erhielten eine um so bessere Ausführung; die Instrumentalsolisten haben wir oben schon namhaft gemacht, es sei mit ganz besonderem Lobe nur nochmals der Clavierleistung des Hrn. Reinecke gedacht. — Mit fragendem Blick schauen wir am Ende unserer dieswinterlichen Berichterstattung nach der kommenden Wirksamkeit dieses Institutes aus. Werden, um nur Eines zu erwähnen, auch fernerhin gewisse lebende Componisten als musikalische Ketzer behandelt werden? — —.

Leipzig. Die neueste Novität an der hiesigen Oper ist F. Lachner's „Catharina Cornaro", die unter des Componisten persönlicher Leitung am 16. d. Mts. in Scene ging. Die Oper ist als Zugstück für das Messpublicum ausersehen; da bei der Wahl eines solchen dem Herkommen gemäss immer die scenisch-decorative Wirksamkeit in erster Linie für die Direction maassgebend ist, so kann man diese letztere nicht geradezu im Verdacht haben, dass sie die Vorführung des Lachner'sche Werkes als eine künstlerische Pflicht angesehen habe. Denn unter anderen Umständen würde der Gedanke, „Catharina Cornaro" auf die Bühne zu bringen, zu gerechten Bedenken in Bezug auf seine Zeitgemässheit Anlass gegeben haben. In „Catharina Cornaro" tritt uns die alte Opernform in ihrer ganzen Nacktheit und Breitspurigkeit entgegen. Hatten unsere Classiker das Opernschema mit ihrem lebensvollen Gewebe künstlerisch taktvoll umsponnen und

verhüllt, so zeigt sich uns dasselbe hier als blutloses klapperndes Skelett. Von Anfang bis zu Ende fast überall ein und dieselbe breit und quadratisch-symmetrisch ausgeführte Schablone. Was die Erfindung betrifft, so wissen wir den leichten Fluss derselben gegenüber norddeutschen Gequältheiten wohl zu schätzen; aber ihr Gehalt ist doch gar zu vorsündfluthlich und harmlos; Trivialitäten und veraltete Wendungen trifft man in Menge. Bezüglich des Stils, so finden sich alle Nationalitäten ungenirt durcheinandergemengt; hier grüsst uns eine Blutsverwandte der grossen Agathenarie, dort tänzelt Auber vorbei, hier schwelgt die italienische Phrase. Dass im Uebrigen Lachner seine Routine nie im Stiche lässt, dass er nie aus der Fassung zu bringen ist, bedarf kaum der ausdrücklichen Bemerkung. Am meisten dramatisch wirksam sind die Ensemblesätze, die der Componist geschickt zu steigern und abzuschliessen weiss. Wir sprechen schliesslich nur noch unsere Verwunderung aus, wie Lachner selbst sich zur Wiederbelebung seines (schon vor mehr als 30 Jahren geschriebenen) Werkes hat verstehen können. Von dem Standpuncte aus, den seine Suiten und sein Requiem bezeichnen — Werke, deren absoluter Werth natürlich eine Frage für sich ist, die aber im Vergleich zur Oper unverhältnissmässig reifer, innerlich concentrirter und erfindungsreicher sind — musste ihm die dermalige Unzeitgemässheit seiner Oper selbst zum Bewusstsein kommen. Jedenfalls hätte er die auffallendsten Anachronismen beseitigen müssen. — Die Aufführung, bei welcher sich die ersten Kräfte unserer Oper betheiligten, ging vorzüglich von Statten; von Seiten der Regie war an äusserlich glanzvoller Ausstattung nichts gespart worden. Der Componist, der an Ovationen hier in Leipzig gewöhnt ist, wurde auch bei dieser Gelegenheit mit äusseren Ehren reich bedacht. Den Dirigentenpult zierten zwei Lorbeerkränze, zu dem sich am Schluss des Ganzen unter Begleitung eines Orchestertusches noch ein dritter gesellte.

St.

Carl Riedel.

Frankfurt a. M. Unsere Berichterstattung wieder aufnehmend und mit Erwähnung der Productionsabende der Museumsgesellschaft beginnend, ist vorerst hier zu bemerken, dass der Vorstand dieser Anstalt consequent bei seinem seitherigen Verfahren beharrt und dem Publicum nur selten Gelegenheit gibt, sich ein Urtheil über die Erzeugnisse seiner Zeitgenossen zu

bilden. Setzt nun aber doch ein Fortschrittler einmal die Aufführung eines neuen Werkes durch, dann verhalten sich die Zuhörer gewöhnlich passiv, oder sie äussern sich unter Umständen sogar ablehnend. Unter solchen Verhältnissen hatten mehr oder minder die zunächst zu erwähnenden HH. Ferd. Klesse, welcher sich in diesen Räumen mit einem Violoncellconcert von Lindner einführte, und Prof. F. Gernsheim aus Cöln, der mit seinem eigenen Concert als Pianist debutirte, zu leiden. Hr. Klesse, der Soloviolloncellist unseres Theaters, gebietet über eine saubere Technik und einen vollen, weichen Ton und zeigte in seinem Vortrág überall den fein-verständigen Musiker. Seine Leistung wurde auf das Wärmste aufgenommen. Weniger Concessionen an den Geschmack des grossen Publicums als das Lindner'sche Concert machte die derselben Gattung angehörende Composition von F. Gernsheim, der die conservative Zurückhaltung unserer Frankfurter daher umsomehr fühlen musste. Im Verlauf der übrigen Concerte beehrten uns ferner Frau Schumann mit dem Cdur-Concert von Beethoven, Hr. Lauterbach, dessen Bekanntschaft wir mit Vergnügen erneuten, mit Beethoven's Violinconcert, Frl. Erika Lie, die auch hier mit ihrem Spiel entzückte, und Ihr vortrefflicher Hr. Gura. Letzterer war unter allen bisherigen Vocalsolisten eigentlich der Einzige, welcher wirklich mit seinen Vorträgen zündete. Nach zwei prächtig gesungenen Balladen, „Herr Oluf" und „Heinrich der Finkler" von Löwe, gab derselbe auf Verlangen noch ein wahres Cabinetstückchen von einem uns unbekannten Liede zu. An zwei Abenden war der vocale Theil durch den Cäcilienverein vertreten, der in kleinen und grösseren Chören (darunter „Manfred"-Musik von Schumann) wirkliche Hochgenüsse bot. Mit den orchestralen Leistungen, welche in den Symphonien in Cmoll von Spohr, in Amoll von Mendelssohn, in Cdur von Schumann und in Fdur von Beethoven ihre Unterlage fanden, darf man mit Ausnahme des Beethoven'schen Werkes recht zufrieden sein. Die Ausarbeitung war eine sorgfältige und die Executirung schwungvoll. In der letztgen. Symphonie war es hauptsächlich das Scherzo, welches durch das beliebte auffallend zurückhaltende Tempo an seiner Wirkung verlor. Dem Dirigenten Hrn. Müller können wir ungeschmälerten Beifall zollen, wenn er an der Spitze seiner ergebenen Schaar, des Cäcilienvereins, steht. Letzterer brachte unter solcher Leitung „Samson" von Händel (von Hrn. Müller mit ergänzender Instrumentation versehen) zur Aufführung und legte wiederum glänzendes Zeugniss für seine eigene und seines Dirigenten Vorzüglichkeit ab. Auch der Rühl'sche Verein veranstaltete ein weiteres Concert, in welchem u. A. die „Missa solemnis" von Cherubini in anerkennenswerther Weise zur Gehör gebracht wurde. — Die Kammermusikabende, die von tüchtigen Künstlern bestellt sind, können wir füglich übergehen, da sie bez. ihrer streng classischen Programme zu besonderen Bemerkungen keinen Anlass geben. — Der vor einiger Zeit gegründete Tonkünstlerverein soll in dieser Beziehung das Versäumte nachholen, ich behalte mir Mittheilung über seine Thaten für später vor. N. H.

Hamburg, 9. März. Zunächst haben wir zu constatiren, dass unser Artikel in No. 7, soweit er unsere Bemerkung über die Programme anbelangt, bereits gewirkt hat: das 8. Philharmonische Concert brachte Wagner's „Faust"-Ouverture, Berlioz' Scherzo „Fee Mab" und Liszt's „Mazeppa"; als zweiter Theil folgte Beethoven's Adur-Symphonie. Als wir das Programm sahen, konnten wir uns eines leisen Zweifels betreffs seiner Wirkung auf unser Publicum nicht entschlagen. Das philharmonische Comité hatte bisher mit einem einer besseren Sache würdigen Eifer dafür gesorgt, unserem Publicum so gut wie niemals Werke vorzuführen, die unserer sogenannten neudeutschen Schule angehörten. Unser Publicum hätte also leicht, da ihm auf einmal so viel absolut Neues geboten wurde, sich benehmen können wie ein bisher nur mit Milch und Brod, immerhin recht gesunder Kost, grossgemachtes Kind, dem man aber plötzlich einen Plumpudding vorsetzte. Wenn wir das bisherige Wirken unseres Concertvorstandes und unseres Herrn Capellmeisters betrachten, so glauben wir nicht gerade fehlzugreifen, wenn wir vermuthen, man habe eigentlich gewünscht, das Publicum möge mit einem verdorbenen Magen abziehen und ein für alle Mal genug davon haben. Der Erfolg war aber gerade das Gegentheil. Schon die öffentlich stattfindende Generalprobe hatte ein so grosses Publicum herangezogen, wie dies nie der Fall gewesen war bei Vorführungen, die nur Orchesternummern enthielten. In der Aufführung erhielten die einzelnen Nummern einen Beifall, der ungemein gross war, wenn man bedenkt, dass unser Publicum sich ihm vollständig fremden Kunstwerken gegenüber befand und eigentlich nur dann durch ungemessensten Applaus seinen Beifall zu erkennen gibt, wenn ihm in Kritiken und Berichten schon so viel vorposaunt ist, dass es nicht zu fürchten braucht, sich durch selbständige Meinungsäusserungen zu blamiren. Vorsicht ist die Mutter der Weisheit, und ein ungesprochenes Wort lässt oft viel bedeutender erscheinen, als wenn der Muth da ist, mit Ansichten und Meinungen herauszurücken. Was uns anbelangt, so können wir nicht leugnen, dass Wagner's „Faust"-Ouverture äusserlich und innerlich die beiden anderen Werke, so interessant dieselben namentlich in ihren Instrumentaleffecten sind, doch um eine Riesenlänge überragt. Die Ouverture ist ein Werk, so gewaltig, wie solches nur selten dem Herz und Hirne eines kunstbegnadigten Künstlers entspringt. Das allgemeine Technische der Ausführung war gut, was auch nicht zu verwundern ist, da wir namentlich an den ersten Pulten im Streichquartett Künstler haben, die sich schon unter den bewährtesten Dirigenten getummelt haben und so auch dem mangelhaftesten Dirigenten eine Stütze sind. Für die Grossartigkeit des Gedankens in Wagner's Ouverture, für die Feinheit und den märchenhaften Duft in „Fee Mab" und für das farbenreiche Colorit in Liszt's „Mazeppa" den nöthigen Ausdruck zu finden, blieb freilich Hrn. von Bernuth überlassen, und der schien uns allerdings nicht im Stande zu sein, resp. sein zu wollen, sich in eine höhere künstlerische Auffassung und Stimmung zu versetzen. Aehnliches müssen wir von der Aufführung der Beethoven'schen Symphonie berichten. Abgesehen von der sonst ein capellmeisterliches Ohr sehr unangenehm berührenden verschiedenen Ausführung von z. B. abwechselnden Figuren, die in dem kleinen Fugato des Andante von den ersten Geigen mit Springbogen, von den zweiten Geigen fast an der Spitze des Bogens gemacht wurden, abgesehen z. B. davon, dass der Hr. Capellmeister nicht zu bemerken schien, dass bei den kurzen Schlägen das halbe Streichorchester dieselben richtig, die andere Hälfte (wenn wir nicht irren, auch an dem ersten Pulte der Violoncelle) diese fast mit der ganzen Länge des Bogens, also schleppend bewerkstelligten, so war die ganze Ausführung eine so schwankende, geistig unfreie, wie es schien, nur die genaue technische Wiedergabe erstrebende, dass wir glauben müssen, Hr. v. Bernuth sucht nicht genug künstlerische Anregung und geht rückwärts. Als Hr. von Bernuth bei seiner Probedirection vor seiner Anstellung hier dieselbe Symphonie dirigirte, war sie auch kein Beweis übermässig künstlerischen Gestaltungsdranges, heute glauben wir aber, dass damals wenigstens noch gute Vorbilder bei ihm wirkten. — Ferner haben wir noch zu erwähnen die gestern stattgefundene dritte und letzte Soirée des Frl. Marstrand und des Hrn. Marwege, welche durch das Trio von Brahms für Pianoforte, Violine und Horn Op. 40 und ein neues Quintett für Pianoforte und Streichquartett Op. 57 von C. G. P. Grädener hoch interessant war. Wenn wir bei neuen Werken mit einem Urtheil sehr zurückhaltend sein müssen, so schien uns persönlich das Brahms'sche Trio ein interessanter Versuch einer neuen Klangfarben-Zusammenstellung. Ob dieser Versuch vollständig geglückt, wollen wir dahingestellt sein lassen, aber erwähnen, dass sich der auch hier überall documentirende Meister nach unserer Ansicht durch die zu berücksichtigenden Eigenthümlichkeiten des Hornes sehr beengt fühlt und in den beiden Sätzen (Scherzo und letzter Satz), in welchen er sich freier ergeht, das Horn von nebensächlicher Bedeutung bleibt. Ein Werk, auf welches wir nicht genug aufmerksam machen können, scheint uns das Grädener'sche Quintett zu sein. Nicht überladen im Clavierpart, sodass sich das Streichquartett zu einer besonderen Bedeutung entwickelt, entfaltet sich jeder Satz auf Grund seiner bedeutenden Motive zu einem vollkommenen Kunstwerk, und wirkt bei einer feinen und humoristischen Wiedergabe ganz besonders das Scherzo. Die Wiedergabe der Clavierpartie in beiden Werken durch Frl. Marstrand, sowie des von derselben noch vorgetragenen Mendels-

sohn'schen Präludium und Fuge Op. 35, des Schubert'schen Impromptu Op. 142 und der aus Schumann's „Faschingsschwank" entnommenen drei Sätze (Romanze, Scherzino, Intermezzo) war eine dankenswerthe. Freilich war es nicht nöthig, den Vergleich mit v. Bülow so muthwillig herbeizuziehen, da dieser in seinem Concerte vor vier Wochen den ganzen „Faschingsschwank" gespielt hatte. Wir glauben, v. Bülow brauchte sich nicht zu verstecken. Die Wiedergabe der Hornpartie durch Hrn. Burkhardt war eine sehr anerkennenswerthe, was wir von den übrigen Streichinstrumenten nicht behaupten können. Hr. Marwege spielte recht correct, aber saft- und farblos, Hr. Louis Lee (der Violoncellpartner im Quintett) hielt, abgesehen von seiner wenig kräftigen und wenig schönen Tonentfaltung, furchtbar zurück und schien von den Uebrigen durchgezogen werden zu müssen. Bratsche und 2. Geige erhielten eine ziemlich handwerksmässige Interpretation.

H—h.

Pest, 19. März. Gestern Abend fand das langersehnte und in seinem Erfolge hier beispiellos dastehende Concert Franz Liszt's statt. Schon einige Wochen vor der Ankündigung desselben, waren die Sitzplätze vergriffen, resp. vorgemerkt. War das ein Drängen im kleinen Redoutensaale! Zweifelte man doch immer, dass man Liszt je wieder vor der Oeffentlichkeit spielen hören würde!? Lange besann und weigerte sich der greise Abbé, ob er seinem gefassten Vorsatze, nie mehr öffentlich zu spielen, ungetreu werden solle, doch endlich siegten der wohlthätige Zweck und die Bitten seiner Verehrer im Schwanken seines Entschlusses. Anfangs hiess es, dass man blos ein Privatconcert im Saale des Hrn. Schwendtner (des hiesigen Stadtpfarrers, eines langjährigen Freundes Liszt's) arrangiren wolle, dann erweiterte man den Vorsatz dahin, dass man den kleinen Redoutensaal zum Concert wählen solle. Und so kam es, dass das Erträgniss weit über 3000 Fl. besteigt. Auf 8 Uhr Abends war der Anfang bestimmt. Jedoch schon um halb 6 Uhr stellten sich Jene an, die nicht so glücklich waren, einen Sperrsitz erhalten zu können. Um Punct 8 Uhr erschien der allerhöchste Hof: S. Máj. der Kaiser, Kronprinz Rudolf, Erzherzogin Gisela, Frh. Josef u. Gemahlin, die Adjutanten und die Oberhofmeisterin. Ausserdem erschien die ganze Crême und Double-Crême der Aristokratie und Gesellschaft. Einige Minuten darauf bestieg Liszt die Tribüne. Endloser Applaus begrüsste ihn. Zwei Claviere aus der Fabrik Bösendorfer waren aufgestellt. Das eine, auf welchem Liszt den ganzen Abend spielte (nicht wie ehedem, als er abwechselnd auf zweien vortrug), war in seiner ganzen Länge mit lebenden Blumen beinahe verdeckt, ebenso der Stuhl, auf welchem er sass. Reményi und Graf Apponyi brachten einen mannshohen Lorbeerkranz mit einer riesigen weissen Atlasschärpe heraus, den sie als Ovation dem Meister zur Rücklehne aufhingen. Und nun — athemloses Schweigen herrscht — Liszt beginnt (ohne zu präludiren) Beethoven's Cis moll-Sonate, im äussersten Pianissimo und langgetragener Ruhe das Adagio. Die Wiedergabe entzieht sich der Beschreibung. Beherrschte das Ganze trotz der feinen Nuancirung jene Nonchalance, die blos ihm, dem genialen Künstler eigen, so war diese einzig dastehende originale Auffassung von unerhörter Wirkung. Die langen Bassoctaven, im Anfange mit gelind arpeggirtem Nachdruck, ertönten in unglaublich aromatischer Melodik, und beim Einfall der Cantilene, bei den getragenen, oft kaum wahrnehmbaren Steigerungen lauschte Alles mit an sich gezogenem Athem. Das Allegretto in Desdur nahm er in bedeutend gedämpfterem Zeitmaass, als ich es von anderen Claviervirtuosen hörte. Und doch ward es unter seinen Händen nicht schleppend und zurückhaltend, denn er verlieh auf anderer Seite demselben eine unglaubliche Leichtigkeit und Grazie, die das Clavier in perlenden Tönen unter seinen Fingern hervorquellen liess. Und vollends das riesige Presto agitato, das leider an manchen schönen Stellen in Folge der mangelhaften Akustik des Saales an Reinheit und Durchsichtigkeit dem Hörer nur einen dunkeln Begriff gab, imponirte durch jene erhabene Domination, mit der Liszt es vorführte und interpretirte. Besonders jene zarte Stelle:

trug er so unvergleichlich vor, dass er uns die ganze Sprödigkeit des Saiteninstrumentes wie weggezaubert glauben liess. Bei den drei Stücken von Chopin: Prélude, Nocturne und Polonaise brillante brach das alte Feuer in ungeschwächter Kraft hervor. Während sich in der Wiedergabe des Nocturne das liebenswürdige und feine Wesen Liszt's wiederspiegelte, stürmte der jugendliche Geist in der Polonaise, und die sprühenden Augen, die der Meister im Saale umherschweifen liess, liessen ahnen, was in ihm vorging. — Dann spielte er eine Clavierpièce Cornel Abrányi's „Nocturne dans le style hongrois", mit dem lediglich ein *hommage au patriotisme* zu verzeichnen war. Hr. v. Mihalovich, ein junger Compositeur im Sinne Wagner's, genoss die beneidenswerthe Ehre, mit Liszt die Schubert'sche Phantasie in C, Op. 15, auf zwei Clavieren vortragen zu dürfen. Bekanntlich (?) sieht Liszt in diesem Opus eine unvollendete Symphonie, resp. deren Clavierauszug, und die Transposition ist auch in diesem Sinne ausgeführt. Leider ging die Sache nicht im freien Flug, sondern es war auf Seiten des zweiten Claviers eine bedrückte Reservirtheit bemerkbar, die dem Vortrage die natürliche Farbe und das Email raubte. Frau Pauli füllte die Zwischenpausen mit einigen Gesangnummern aus, Liedern von Schumann und Liszt. Und so schloss dieses denkwürdige Concert, das als Markstein der öffentlichen künstlerischen Thätigkeit Liszt's als Clavierspieler gelten mag und das wohl Allen, die ihm beiwohnten, unvergesslich bleiben wird.

B. G.

Concertumschau.

Amsterdam. 3. Kammermusiksoirée des Hrn. D. de Lange unter Mitwirkung des Hrn. R. Heckmann aus Leipzig: 2. Claviertrio von W. Bargiel, Violinsonate Op. 8 von Ed. Grieg, Gesangwerke von H. Berlioz (Romanze aus „Les Troyens") und F. Liszt („Der du von dem Himmel bist", „Am Rhein"), Violinsoli von O. Weber, F. Kiel und Tartini.

Berlin. Soirée von Oscar Raif am 19. März: Claviertrios in C moll von Beethoven und in D moll von Schumann, E dur-Scherzo von Chopin. — Wohlthätigkeitsconcert im Saale der Singakademie am 25. März: „Johannes der Täufer", Oratorium von Oscar Kolbe. — Wohlthätigkeitsconcert des Caecilienvereins am 26. März: „Ein deutsches Requiem" von Brahms.

Boston. 6. Harvard-Symphonieconcert: Toccata von Bach-Esser, A moll-Symphonie von Gade, „Fierabras"-Ouverture von Schubert, Clavier- (Hr. R. Hoffmann) und Clarinettenvorträge (Hr. E. Weber). — 7. Concert: Ouverturen zu „Coriolan" von Beethoven und „Oberon" von Weber, „Tasso" von Liszt, Es dur-Symphonie von Haydn, G dur-Clavierconcert von A. Rubinstein (Hr. B. J. Lang).

Breslau. 12. Abonnementconcert des Orchestervereins: Ouverturen zu „Coriolan" von Beethoven und zu „Faniska" von Cherubini, „Schicksalslied" von Brahms, Fis moll-Concert von Hiller (Hr. Prof. A. Door aus Wien), Chorphantasie Op. 80 von Beethoven etc. — 10. Abonnementconcert (2. Cyklus) der Theatercapelle: A moll-Symphonie von A. Fischer etc. — Symphonieconcert der Concertcapelle am 21. März: Es dur-Symphonie von Schumann etc. — Verein für classische Musik am 23. März: Claviertrio in Es dur und Streichquartett in B dur Op. 130 von Beethoven. — Concert der Singakademie am 28. März: „Die Schöpfung" von Haydn.

Coblenz. 7. Winterconcert des Musikinstitutes: Ocean-Symphonie von A. Rubinstein, „Athalia"-Ouverture von Mendelssohn, „Schicksalslied" von J. Brahms etc.

Copenhagen. 2 Concerte des Pianisten Hrn. F. Hartvigson aus London: „Prometheus"-Ouverture von Beethoven, Clavierwerke von Rubinstein (Dmoll-Concert), Liszt (Ungarische Rhapsodie, Concert in Es dur), Schumann (Etudes symphoni-

ques etc.), Chopin, Weber u. A., Gesangsoli. — Concert des Musikvereins am 19. März: 9. Symphonie und Ouverture Op. 115 von Beethoven etc.

Dresden. Symphonieconcerte der Mannsfeld'schen Capelle: C dur-Orchestersuite von J. Raff, 4. Symphonie von Mendelssohn, Scherzo aus Beethoven's 9. Symphonie, „Vehmrichter"-Ouverture von Berlioz, „Eine Faust-Ouverture" von Wagner, „Gaudeamus igitur", Orchesterhumoreske von Liszt etc. — Am 18. März Vocal- und Instrumentalconcert von derselben Capelle und dem „Orpheus": Deutsches Requiem für die gefallenen Krieger von Reinecke, „Gaudeamus igitur", Humoreske für Männerchor und Orchester von Fr. Liszt, Kaisermarsch von R. Wagner etc.

Essen. 2. Kammermusik der HH. Witte, E. Helfer und C. Reichelt: G moll-Quartett von Mozart, B moll-Trio von R. Volkmann, „An die ferne Geliebte" von Beethoven, Nocturne Op. 148 von Schubert.

Farmington (Conn.). Kammermusikconcerte, veranstaltet von Hrn. Carl Klauser: 57. Concert: Quartette von Beethoven (Op. 18, No. 5), Schubert (in D moll) und Haydn (Op. 76, No. 2). 58. Concert: Quartette von Mozart (in B), Schumann (Op. 41, No. 1) und Beethoven (Op. 59, No. 3). Die Executirenden waren HH. Dr. Leop. Damrosch, Schüssel, Matzka und Bergner.

Graz. 5. Mitgliederconcert des Steyermärkischen Musikvereins: 1. Symphonie von Rubinstein, Vorspiel zu „Tristan und Isolde" von Wagner, Nummern aus Schumann's „Kinderscenen" für Streichorchester von F. Hegar, Gesangvorträge des Hrn. H. Gassner aus Wien („Belsazar" von Schumann und Lieder von R. Franz), Violoncellvorträge des Hrn. H. Corel.

Königsberg. Gesangvereinsconcert am 17. März: Psalm 121 von Grell, „Te deum" von Thoma, „Zigeunerleben" von Schumann etc.

Leipzig. Aufführung des Riedel'schen Vereins am 24. März: Passion von H. Schütz in der Bearbeitung von C. Riedel. Solisten: HH. Rebling, Siebert (aus Berlin), Zehrfeld. Den einzelnen drei Theilen ging je ein Choralvorspiel von Bach, gespielt von Hrn. Dr. H. Kretzschmar, voraus.

Magdeburg. Am 13. März von J. Mühling unter Mitwirkung von Frl. M. Klauwell aus Leipzig und Hrn. Rappoldi aus Berlin veranstaltetes Concert: Pastoralsymphonie von Beethoven, „Sommernachtstraum"-Ouverture von Mendelssohn, Violin- und Gesangsoli.

Mainz. „Grosses" Concert des Vereins für Kunst und Literatur: Symphonie von Haydn, „Ouverture, Scherzo und Finale" von R. Schumann (für Mainz Novität!), Gesangvorträge des Hrn. Diener, Clavfervorträge der Fr. B. Schott.

Mannheim. 3. Kammermusikaufführung der HH. Naret-Koning und Genossen: Streichquartette von Haydn und Beethoven (Op. 59, No. 1), A dur-Clavierquartett von Brahms.

Nürnberg. Concert der HH. A. Kömpel aus Weimar, Violine, und J. Weidenbach, Piano, unter Mitwirkung von Frl. E. Port und Hrn. C. Wunder: Kreutzer-Sonate von Beethoven, Vocalsoli von Händel, Schubert and Mendelssohn, Clavierwerke von Weber (Sonate Op. 39), Hiller, Chopin und Schumann, Violincompositionen von Spohr (8. Concert) und Bach. Das Concert erfreute sich wärmster Zustimmung seitens des Publicums.

Oldenburg. 3. Kammermusiksoiree: Quartette von F. Kiel (A moll) und Beethoven (Op. 18, No. 2), G moll-Trio von Schumann.

Prag. Liedertafel des deutschen Männergesangvereins mit Gesängen von W. Speidel, Ed. Tauwitz, Faisst, Markull, Derckum u. A., Violoncellvorträge des Hrn. B. Wilfert. — Am 13. März Concert der Sophienakademie mit Werken von Prätorius, Doles, E. F. Richter, C. Löwe (aus „Die sieben Schläfer"), Ed. Grell (Psalm 84), Schubert, Mendelssohn und Marschner.

Pressburg. Monstreconcert zu wohlthätigen Zwecken am 24. März: Symphoniesätze von Schumann (Romanze aus der 4. Symphonie) und R. Volkmann (Allegretto aus der 2. Symphonie), Ouverture von Mozart („Zauberflöte"), Beethoven (No. 3 zu „Leonore"), Weber („Freischütz") und Wagner („Tannhäuser"), Toccata von Bach-Esser, H moll-Marsch von Schubert-Liszt, Rakoczy-Marsch von Berlioz etc.

Würzburg. Concert der Liedertafel am 15. März: „Frithjof-Scenen" von M. Bruch, Lieder von R. Franz etc.

Zofingen. Concert der Pianistin Frl. Marie Heisterhagen aus Zürich unter Mitwirkung ihres Vaters, Concertmeister W. Heisterhagen u. A.: Violinsonate von Gade, „Hommage à Händel" von Moscheles, Clavierstücke von Chopin und Weber etc. Die Concertgeberin wird als eine gewiegte Pianistin gerühmt.

Zürich. 6. Abonnementconcert in der Tonhalle: C moll-Symphonie von Gade, Ouverture No. 3 zu „Leonore" von Beethoven, Gesangvorträge der Frau Suter-Weber, Claviervorträge des Frl. Erika Lie. — Concert von Hans v. Bülow: 1) F moll-Concert von Henselt. 2) Sonate Op. 31, No. 3, von Beethoven. 3) „Faschingsschwank" von Schumann. 4) „Des Sängers Fluch", Ballade für Orchester vom Concertgeber. 5) Clavierstücke von Chopin. 6) Phantasie über ungarische Nationalmelodien für Pianoforte mit Orchester von F. Liszt.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Am 18. und 20. d. M. gaben die ersten Mitglieder der kaiserl. Italienischen Oper zu St. Petersburg (mit Frau Désirée Artôt als Primadonna) im hiesigen Opernhause Gastspiele. Donizetti's „Dom Pasquale" und Rossini's „Barbier" kamen bei dieser Gelegenheit zur Aufführung. Besonders in den höheren Kreisen findet man das italienische Zuckerwasser von wohlschmeckendster Süsse. — **Cairo.** Signor Bottesini, der Capellmeister der viceköniglichen Oper, hat — angeblich wegen eines Conflicts mit Mad. Sass — seine Entlassung verlangt. — **Coburg.** Unsere derzeitige Primadonna Frau Fichtner-Spohr scheidet aus dem hiesigen Bühnenverbande; als Ersatz wurde Frl. Lüdecke aus Schwerin engagirt. — **Cöln.** Der k. würtemberg. Hofopernsänger Hr. Sontheim eröffnete sein bereits erwähntes hiesiges Gastspiel am 19. d. M. als Eleazar in der „Jüdin" und setzte dasselbe am 21. d. M. („Martha") als Lyonel fort. — **Hamburg.** Hr. Link aus Hannover führte am 19. („Tell") und 22. d. M. („Afrikanerin") als Arnold resp. Vasco seine hiesigen Debuts weiter. Am 24. trat hier Hr. W. Müller vom Hoftheater zu Hannover als Tannhäuser auf. Am 23. eröffnete Pollini's italienische Operngesellschaft (Frau Artôt, Hr. Marini, Hr. Padilla etc.) im „Barbier von Sevilla" ein Gesammtgastspiel, welches bereits am 25. im „Troubadour" seinen Abschluss fand. — **Mainz.** Hr. Sontheim trat jüngst einigemal im hiesigen Stadttheater auf. — **Pest.** Am 9. April eröffnet die italienische Operntruppe des Impresario Franchetti hier ein sechszehn Abende umfassendes Gastspiel; es werden hierbei folgende acht Opern zur Aufführung gelangen: „Moses", „Othello", „Crispino", „Troubadour", „La Traviata", „Ernani", „Lucia von Lammermoor" und „Martha". — **Wien.** Am 19. d. M. haben im Theater an der Wien die Vorstellungen der Merelli'schen italienischen Operngesellschaft (Capellmeister: Signor Arditi, Primadonna: Frau Adelina Patti) mit Donizetti's „Lucia" ihren Anfang genommen. Am 21. folgte eine Reprise derselben Oper, und am 23. d. M. schloss sich hieran Verdi's „Rigoletto" als drittes Gesammtgastspiel. Frau Friedrich-Materna ist von Neuem auf drei Jahre an die hiesige Hofoper engagirt worden.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 23. März: „Ach, bis zum Tod am Kreuz hinab", Lied von F. Schneider; BACH-Fuge No. 1 von Schumann; Schlusschor aus der Johannes-Passion von S. Bach. Am 24. März: Requiem von Cherubini. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 10. März: „Befiehl du deine Wege" von H. L. Hassler; „Preis und Dank sei dir, Christe" von Palestrina. — **Chemnitz.** St. Jacobi- und St. Johanniskirche am 29. März: „Tenebrae factae sunt", Chor a capella von M. Haydn.

— **Dresden.** Kreuzkirche am 23. März: „Domine ad adjuvandum me festina“ von A. Homilius; „Convertere Domine“, Graduale von C. G. Reissiger. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 24. März: Vocalmesse in G nebst Einlagen von Albrechtsberger. Am 25. März: Messe in B von Mozart mit Einlagen von J. Haydn und Weigl. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 22. März: Requiem von F. Schubert. Am 25. März: Messe von Kempter mit Einlagen von Krall und L. Weiss. Dominicanerkirche am 24. März: Vocalmesse nebst Einlagen von R. Führer. Am 25. März: Messe in C von Horak mit Einlagen von Blahak und C. Czerny. Italienische Nationalkirche am 24. März: Vocalmesse nebst Einlagen von Hetsch. Pfarrkirche zu St. Joseph am 25. März: Messe, „Ave Maria“ (Altsolo) und „Salve regina“ (Frauenchor) von A. H. Mayer.

Opernübersicht.

(Vom 17. bis 22. März.)

Leipzig. Stadtth.: 19. Nachtlager von Granada 22. Catharina Cornaro. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 17. Weisse Dame; 18. Dom Pasquale; 19. Rienzi; 20. Barbier von Sevilla; 21. Hermione (M. Bruch); 22. Felulager in Schlesien. Walhalla-Volksth.: 17. Alessandro Stradella; 21. Freischütz. Victoria-Th.: 22. Morilla. — **Bremen.** Stadtth: 17. Afrikanerin; 20. Nachtlager von Granada; 22. Weisse Dame. — **Breslau.** Lobe-Th.: 21. Dorothea (Offenbach). — **Chemnitz.** Stadtth.: 20. Margarethe; 22. Lustige Weiber von Windsor. — **Cöln.** Thalia-Th.: 17. Zauberflöte; 19. Jüdin; 21. Martha; 22. Regimentstochter. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 17. Teufels Antheil; 19. Czaar und Zimmermann; 22. Don Juan. — **Elberfeld.** Stadtth.: 17. Afrikanerin. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 19. Wilhelm Tell. — **Hamburg.** Stadtth.: 17. Fra Diavolo; 18. Lohengrin; 19. Wilhelm Tell; 20. Lucrezia Borgia; 21. Czaar und Zimmermann; 22. Afrikanerin. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 19. Tannhäuser; 21. Barbier von Sevilla; 22. Iphigenie in Aulis. — **Magdeburg.** Stadtth.: 18. u. 21. Rienzi; 22. Zauberflöte. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 18. Troubadour; 21. Wildschütz. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 19. Walküre („Nibelungen“, 1. Theil); 21. Prophet. Königl. Residenzth.: Dorfadvocat (R. v. Hornstein). — **Nürnberg.** Stadtth.: 17. La Traviata; 20. Maskenball (Verdi); 22. Postillon von Lonjumeau. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 19. Prophet; 22. Schöne Helena. Kralovské zemské ceské divadlo: 20. Vilém Tell (Rossini). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 17. Zauberflöte; 19. Mignon. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 17. Fliegender Holländer. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 18. Mignon; 19. Waffenschmied; 20. Prophet; 21. Postillon von Lonjumeau; 22. Meistersinger. Carl-Th.: 17. und 19. Fleurette (Offenbach); 17. Verlobung bei der Laterne; 18. Prinzessin von Trebisonde. Theater an der Wien: 18. Grossherzogin von Gerolstein; 19. und 21. Lucia von Lammermor; 20. Fantasio; 22. Schöne Helena. — **Würzburg.** Stadttheater: 18. Oberon; 22. Robert der Teufel.

Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), 2. Claviertrio. (Amsterdam, 3. Soirée des Hrn. D. de Lange.)

Bennet (W. St.), „Die Maikönigin“, Pastorale für Soli, Chor und Orchester. (Naumbnrg a. S., Gesangvereinsconcert.)

Berlioz (H.), „Romeo und Julie“. (Berlin, Concert von Bilse.)

Brahms (J.), „Ein deutsches Requiem“. (Berlin, Wohlthätigkeitsconcert des Cäcilienvereins. Hamburg, Wohlthätigkeitsconcert der Singakademie. Weimar, Concert in der Stadtkirche.)

Bruch (M.), „Normannenzug“ und „Römische Leichenfeier“. (Stralsund, Abendunterhaltung im Gymnasium.)

Erkel (F.), Ouverture zu „Hunyadi Lasslo.“ (Stralsund, Abendunterhaltung im Gymnasium.)

Fischer (A.), Symphonie in Amoll. (Breslau, 10. Abonnementconcert [2. Cyklus] der Theatercapelle.)

Gade (N. W.), „Beim Sonnenuntergang“. (Stralsund, Abendunterhaltung im Gymnasium.)

Grieg (Ed.), Violinsonate Op. 8. (Amsterdam, 3. Soirée des Hrn. D. de Lange.)

Holstein (F. v.), Claviertrio in Gmoll. (Leipzig, 63. Kammermusik im Riedel'schen Verein.)

Kiel (F.), Streichquartett in Amoll. (Oldenburg, 3. Kammermusiksoirée.)

Kolbe (O.), „Johannes der Täufer“, Oratorium. (Berlin, Wohlthätigkeitsconcert.)

Liszt (F.), „Mazeppa“. (Weimar, 6. Abonnementconcert im Hoftheater.)

Raff (J.), Orchestersuite in Cdur. (Dresden, Symphonieconcert von Mannsfeld.)

Reinthaler (C.), „Das Mädchen von Kola“, Elegie für Chor und Orchester. (Stralsund, Abendunterhaltung im Gymnasium.)

Rheinberger (J.), „Wallenstein“-Symphonie. (Prag, 5. Conservatoriumsconcert.)

Rubinstein (A.), Ocean-Symphonie. (Coblenz, 7. Winterconcert des Musikinstitutes.)

Svendsen (J. S.), Concert für Violine und Orchester. (Carlsruhe, Wohlthätigkeitsconcert.)

Volkmann (R.), Claviertrio in Bmoll. (Essen, 2. Kammermusik der HH. Witte und Genossen.)

Wagner (R.), Kaiser-Marsch. (Dresden, Concert von Mannsfeld und dem Orpheus.)

Journalschau.

Caecilia (Trier) No. 3. Fortsetzungen.

Echo No. 12. Betrachtungen, hervorgerufen durch die Festvorstellung des „Freischütz“ in Wien. Von F. Gehring. — Berichte und Notizen. — Beilage: Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 12. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 13. Clavier- und Orchestertuttigedanken. — Besprechungen (Gesänge von G. Hasse [Op. 6], sowie Lieder-Album der „Musikalischen Gartenlaube“). — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Das Orchester des Pester Nationaltheaters veranstaltete jüngst ein grosses Concert, dessen Reinertrag (1000 Fl.) dem Fonds der Bayreuther Festspiele im Jahre 1873 zugewiesen wurde. Am 2. April wird in München unter Mitwirkung H. v. Bülow's ein Concert des dasigen Wagner-Vereins statthaben, dessen Reinertrag gleichfalls dem eingangs erwähnten Unternehmen zugewendet werden soll.

* Nach den „Bl. f. Th., M. u. K.“ ist Schubert's Cdur-Symphonie nun endlich in eine handliche Form gebracht worden nur zwar durch den Director des Mozarteums zu Salzburg, Hrn. O. Bach, welcher gelegentlich einer von ihm geleiteten Aufführung dieses Werkes in demselben Kürzungen vorgenommen hatte, „die dem Werk nur zum Vortheil gereichten, indem darin .... nur jene Wiederholungen und Ausdehnungen weggelassen worden sind, die den einzelnen Sätzen eine übermässige Länge gegeben hätten und eben dadurch eine das Interesse an dieselbe abschwächende Wirkung hervorzubringen geeignet gewesen sein würden“ etc. Es ist schade, dass diese Verbesserung nicht bereits vor dem Druck dieser Symphonie entdeckt worden ist; man hätte dieselbe gewiss einer thatkräftigen Berücksichtigung für werth gehalten und dadurch jede Zeitverschwendung an die „himmlische Länge“ des Werkes im Keime erstickt.

* A. Rubinstein's geistliche Oper „Das verlorene Paradies“ kam am Chardienstag in Wien in dem 2. ausserordentlichen Concert der Gesellschaft der Musikfreunde zur erstmaligen Aufführung.

* In den Berliner musikalischen Kreisen ist man gespannt, ob die nach Hinrichtung H. v. Bülow's („Cölnische Ztg.“ am 4. März) geschehene hervorragende Betheiligung Dr. Ferd. Hiller's an dem von uns bereits erwähnten Wohlthätigkeitsconcert eine

Besetzung des weiland vacanten Generalmusikdirector-Postens durch den Cölner Capellmeister zur Folge haben wird, oder nicht. Obwohl das Leiborgan des Hrn. Hiller, die „Cölnische Zeitung", schon wiederholt darauf aufmerksam gemacht hat, dass der musikalische Hofstaat des neuen Kaiserreiches etwas pauvre sei, so bezweifeln Viele doch, dass es gerade diesem Candidaten gelingen sollte, die Pfarre zu bekommen. Enfin, um mit dem deutschen Hiller zu reden, c'est possible.

* J. Brahms' Requiem hat in den letzten Tagen Aufführungen in Berlin, Hamburg, Mannheim und Weimar gefunden. Ebenso ist sein „Schicksalslied" an verschiedenen Orten zur Vorführung gelangt.

* Im k. Hof- und Nationaltheater zu München gingen im Laufe der beiden letzten Wochen Wagner's „Rheingold" und „Walküre" nach längerer Pause wieder in Scene.

* In Copenhagen werden in diesen Tagen die sorgfältig einstudirten „Meistersinger" von R. Wagner in Scene gegangen sein. Verschiedentliche Aufsätze in dortigen Localblättern bereiteten im Voraus das Publicum einigermaassen auf den zu erwartenden Kunstgenuss vor.

* M. Bruch's „Hermione" ging endlich am 21. d. M. in Berlin in Scene. Dem Dichter ist es vortrefflich gelungen, aus dem blühenden Wintermärchen nicht nur alles Episodische, sondern auch alles Dramatische, Packende zu entfernen. Der Geist wurde dabei freilich radical ausgetrieben, dagegen das Phlegma in Gestalt eines spiessbürgerlichen Rührstückes gerettet. M. Bruch nun hat dieses Buch mit einer nobeln Musik versehen: wie sein Mitarbeiter das Dramatische verkümmerte, so ist der Componist merkwürdigerweise bestrebt gewesen, das Melodische nicht aufkommen zu lassen. In der „Voss. Ztg." wird sehr richtig bemerkt, dass Wagner in den „Meistersingern" mehr Melodie gebe, als Bruch in der „Hermione". Aber die Partitur des Letzteren ist von seltener Züchtigkeit, allewege dem Gemeinen abhold, edles Streben, wählerische Hand sind überall ersichtlich — eine reinlichere Partitur hat seit Langem nicht auf dem Pulte des Capellmeisters gelegen — so die flüchtige Mittheilung eines unserer Mitarbeiter. Jedenfalls werden wir auf dieses Werk noch einmal zurückkommen. Nach Alledem dürften die sanguinischen Hoffnungen, welche man von gewisser Seite an das Erscheinen dieser Oper im Interesse der wahren Kunst zu knüpfen sich bewogen fühlt, kaum in Erfüllung gehen.

* Im Laufe der am 26. d. M. beginnenden italienischen Opernsaison in London werden u. A. als Novitäten vorgeführt werden die Opern „Il Guarany" von Carlo Gomez (einem Brasilianer) und „Gelmina" vom Fürsten Poniatowsky.

* Gegenwärtig sind die Directionen der Theater zu Chemnitz, Lübeck, Rostock und Trier zur öffentlichen Bewerbung ausgeschrieben; auch in Mainz scheinen die Unterhandlungen mit Hrn. Ubrich wieder ins Stocken gerathen zu sein, denn es verlautet, dass neuerdings sich auch Frau Ernst (Gattin des früheren Directors des Hamburger Stadttheaters und jetzigen Berliner Hofopernregisseurs Hrn. Ernst) mit Hoffnung auf Erfolg um die Direction des Mainzer Stadttheaters beworben habe.

* Das Hamburger Stadttheater soll in nicht allzuferner Zeit einen vollständigen Umbau erleiden.

* Im Residenztheater zu München wurde am 17. d. M. eine neue Operette von Robert v. Hornstein, „Der Dorfadvocat" betitelt, zum ersten Mal aufgeführt.

* Maassgebenden Orts trägt man sich mit dem Gedanken, die kaiserl. russ. Nationalopernbühnen unter denselben Bedingungen an Privatunternehmer zu verpachten, welche bei Verpachtung der kaiserl. ital. Opern zu St. Petersburg und Moskau aufgestellt wurden.

* Verdi ist — wie der „B. B.-C." erfährt — zur Zeit damit beschäftigt, die Partitur einer neuen grossen Oper zu vollenden, deren Libretto nach Dumas' „Prinzessin Georges" verfasst ist. Vielleicht ist es dieselbe Oper, die er dem Scala-Theater in Mailand versprochen hat.

* Zum Geburtsfest des deutschen Kaisers sollte im Hamburger Stadttheater Pierson's grosse Oper „Contarini" in Scene gehen, allein die Erkrankung von Frl. Hofrichter verzögerte die Aufführung, hoffentlich aber auf nicht zu lange Zeit.

* Am 23. März wurde den Besuchern des Berliner Victoria-Theaters zum ersten Mal Offenbach's „Schneeball" vorgeführt.

* Der Berliner k. Domchor wird am 2. April in Königsberg concertiren.

* Das Thomas'sche Orchester bereist gegenwärtig den Süden Amerikas und ist mit Erfolg bis New-Orleans vorgedrungen, — „Liszt und Wagner predigend", wie sich unser Gewährsmann ausdrückt.

* Frau Mallinger verlässt nunmehr leider doch noch ihre derzeitige Berliner Stellung. Dieses Factum wird mit grossem Nachdruck und Behagen von den Lucca-Propheten betont.

* Der hygiëische Inseratenkönig Jacobi in Berlin fängt an, den Dichtern, Componisten und Dirigenten als Concurrent gefährlich zu werden. Er hat nämlich kürzlich in gen. Stadt eine selbst gedichtete und componirte Hymne unter sehr ergötzlicher persönlicher Direction zur Aufführung gebracht. Das geistige Gebräu soll äusserst lustiger Art gewesen sein.

Briefkasten. *N. N.* in *D.* Ihre Bekehrungsversuche haben uns wieder eine heitere Stunde geschaffen. — *G. T.* in *C.* Wir können in dem Eingesandten Ihre humoristische Ader nicht entdecken. Haben Sie sich vielleicht mit dem Manuscript vergriffen? — *P. F.* in *Z.* Wilhelmstrasse 37, vom 4. n. M. ab 28. — *J. H.* in *A.* Ja. — *W. T.* in *B.* W. in Luzern, Sch. Täubchenweg 2. — *C. v. R.* in *C.* Wir wissen nicht, was wir eigentlich verschuldet haben.

Anzeigen.

In meinem Verlage erschien:

[106.] **Joachim Raff.**

Concert für die Violine

mit Begleitung des Orchesters.

Op. 161. H moll.

Solostimme Pr. 20 Ngr.

Orchesterstimmen Pr. $3^2/_3$ Thlr.

Clavierauszug mit Solostimme Pr. 2 Thlr.

Leipzig.

C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.

R. Linnemann.

[107.] Durch jede Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung zu beziehen:

Photographisches Tableau,

enthaltend die Portraits nachgenannter früherer und jetziger Lehrer und Lehrerinnen des Conservatoriums der Musik zu Leipzig: Becker (C. F.), Böhme (F.), Brendel (F.), Bünau-Grabau (Henriette), Coccius (Th.), David (Ferd.), Davidoff (C.), Dreyschock (R.), Gade (N. W.), Götze (F.), Grützmacher (F.), Hauptmann (M.), Hegar (E.), Hermann (Fr.), Hiller (Ferd.), Joachim (J.), Klengel (M.), Lübeck (L.), Mendelssohn-Bartholdy (F.), Moscheles (Ign.), Papperitz (R.), Plaidy (L.), Reinecke (C.), Richter (E. F.), Rietz (J.), Röntgen (E.), Sachse (R.), Schäfer-Hofer (Fanny), Schumann (Clara), Schumann (Rob.), Wenzel (E. F.).

Gr. Quart. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

Musikalien-Nova No. 28

[108.] aus dem Verlage von

Praeger & Meier in Bremen.

Ausgewählte Stücke für Violoncell mit Pianoforte
No. 2, Du bist die Ruh, von Fr. Schubert. — 10
No. 3. Arie von J. S. Bach . . . . — 10
No. 4. Siciliano, von F. Fesca . . . — 10

Beyer, Victor, Op. 11. *Bunte Reihe.* Tonstücke über beliebte Motive zu 4 Händen.
No. 4. Gounod, „Faust und Margarethe". — 10
No. 5. Mozart, „Don Juan" . . . . . — 10
No. 6. Donizetti, „Lucia di Lammermoor". — 10

Blumenthal, J., *Kleine Potpourris* aus den beliebtesten Opern, für Violine mit Pianof.
No. 23. „Die weisse Dame", von Boieldieu. — 15
No. 24. „Der Barbier von Sevilla", von Rossini . . . . . — 15
No. 25. „Zampa", von Herold . . . . — 15

Dornheckter, R., Op. 13. *Salvum fac Regem,* für vierstimmigen gemischten Chor a capella.
Partitur . . . . . — 7½

Hennes, Aloys, Op. 194. „Ich wollt meine Liebe", von Mendelssohn. Phantasie f. Pfte. — 7½
—— Op. 198. Beim Abendläuten, Salonstück für Pianoforte . . . . . — 12½
—— Op. 212. Frühlings Erwachen, Salonstück für Pianoforte . . . . . — 17½

Lange, G., Op. 3. Aus der Heimath, Salonstück für Pianoforte . . . . . — 7½
—— Op. 10. In guter Stunde, Salonstück für Pianoforte . . . . . — 10

Lichner, Heinr., Op. 107. Im Vaterhaus. 6 leichte Lieder ohne Worte für Pianoforte.
Heft 1. Tanzlied. Jagdlied. Wiegenlied. — 12½
Heft 2. Spinnerlied. Gondellied. Frühlingslied . . . . . — 12½
—— Op. 108. Liebend gedenk ich Dein. Nocturno für Pianoforte . . . . . — 12½

Löw, J., Op. 64. Vögleins Scheidegruss. Charakteristisches Tonbild für Pianoforte . . — 10
—— Op. 65. Im Zillerthale. Zweite Tyrolienne für Pianoforte . . . . . — 12½
—— Op. 67. Sechs melodiöse Clavierstücke zu 4 Händen . . . . . à — 7½
No. 1. Idylle, No. 2. Romanze, No. 3. Rhapsodie, No. 4. Scherzo, No. 5. Ariette, No. 6. Impromptu.

Pergolese, G. P., *Tre giorni son che Nina,* für Mezzosopran . . . . . — 5

Schubert, Franz, *Vierhändige Compositionen,* für das Pianoforte zu 2 Händen arrangirt von J. F. C. Dietrich.
—— Op. 107. Grand Rondeau . . . . — 22½

Schubert, Franz, *Zweihändige Compositionen,* für Pianoforte zu 4 Händen arrangirt von J. F. C. Dietrich.
Op. 15. Phantasie . . . . . 2 —

Spindler, Fritz, Op. 233. Zephyretten. Polka für Pianoforte . . . . . — 12½
—— Op. 234. Abendphantasie, für Pianof. — 12½

Wickede, Fr. von, Op. 25. Abschiedsgruss. Tonstück . . . . . — 10

Ketterer, E., Op. 21. *L'Argentine* (Das Silberfischchen) . . . . . — 12½

Richards, B., Op. 47, No. 1. Am Abend . — 7½
No. 2. Wanderers Traum. — 7½

Neue Musikalien

[109.] **(Nova No. 2)**

im Verlage von

Fr. Kistner in Leipzig.

Argenton, A. d', Op. 31. **Carneval musical.** 4 Morceaux p. Piano (Polichinelle, le voilà! — Sérénade sous son balcon. — Elle est morte! Son enterrement. — Grand desespoir!) à 10 Ngr.

Chopin, Fréd., Op. 8. **I. Trio** (G moll) p. Piano, Violon et Violoncelle. *Nouv. Edition en Partition revue* p. Ferdinand David. 2 Thlr. 10 Ngr.

Engel, D. H., Op. 37. **Weihnachts-Hymne** für gemischten Chor. Part. und Stimmen. 20 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, Fel., Op. 118. **Capriccio** (E moll) für Pianoforte. (No. 47 der nachgelassenen Werke. Neue Folge.) 20 Ngr.

Metzdorff, Rich., Op. 6. **Rêverie** für Orchester, für **Pianoforte zu 4 Händen** einger. von Aug. Horn. 12½ Ngr.

[110.] Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig:

Ouverture

zu

Shakespeare's „Die Zähmung der Widerspänstigen"

für Pianoforte zu vier Händen

von

Jos. Rheinberger.

Op. 18. — 25 Ngr.

[111.] Eine **Pianistin,** Schülerin der HH. Anton v. Kontsky, A. Dreyschock und A. Bernard in St. Petersburg, der französischen, russischen und polnischen Sprache mächtig und deutsch verstehend, wünscht einen namhaften Künstler oder einen Sänger, resp. Sängerin auf Concertreisen zu begleiten. Ausser dem concertirenden Duospiel und der üblichen Clavierbegleitung, ist dieselbe zu Solovorträgen sehr befähigt. Ueber die Bedingungen, welche übrigens nur mässig gestellt sind, können Erkundigungen in der Hofmusikalienhandlung von M. Bernard in St. Petersburg, Nevsky No. 10, eingezogen werden.

[112.] **Neue Musikalien.**

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Bach, J. S., Passionsmusik, nach dem Evangelisten Matthäus. Vollständiger Clavierauszug von S. Jadassohn. 8. cart. 1 Thlr. 15 Ngr.

Beethoven, L. van, Sonaten für Pianoforte und Violine. Arrang. für Pianoforte und Violoncell von Friedr. Grützmacher. No. 10. Gdur. Op. 96. 1 Thlr. 15 Ngr.

Bungert, A., Op. 2. **Junge Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Zweites Buch. 25 Ngr.

Cramer, J. B., Praktische Pianoforteschule. Neue Ausgabe. **Roth cartonnirt.** 20 Ngr.

Degele, E., Op. 9. **Vier Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 25 Ngr.

Jaell, A., Op. 142. **Scène du Cygne et Final** du 1er Acte de l'Opéra „Lohengrin" de Richard Wagner. Transscription **pour Piano.** 1 Thlr. 10 Ngr.

—— Op. 145. **Ruy Blas,** Opéra de F. Marchetti. Illustrations pour Piano. 25 Ngr.

Köhler, Louis, Op. 200. **Kleinkinder-Clavierschule,** zur ersten praktisch-musikal. Erziehung nach dem Leben ausgeführt. 1 Thlr.

Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte:

No. 152. **Curschmann, Fr.,** Der kleine Hans. Nein, ich wills nicht länger leiden, aus Op. 11. No. 6. 7½ Ngr.

No. 153. — — —— Gegenwärtiges Glück. Ihr holden Augensterne, aus Op. 14. No. 1. 5 Ngr.

No. 154. —— —— Ihr lichten Sterne habt gebracht, aus Op. 14. No. 3. 5 Ngr.

No. 155. — — —— An Rose. Wach auf, du goldnes Morgenroth, aus Op. 15. No. 1. 7½ Ngr.

No. 156. —— —— Der Schiffer fährt zu Land, aus Op. 15. No. 3. 7½ Ngr.

No. 157. —— —— Wiegenlied. Schlaf, mein Kind, schlaf ein, aus Op. 16. No. 4. 5 Ngr.

No. 158. —— —— Ständchen. Hüttelein, still und klein, aus Op. 18. No. 3. 5 Ngr.

No. 159. — — —— Erscheine noch einmal, erscheine, aus Op. 26. No. 1. 7½ Ngr.

Meister, Alte, Sammlung werthvoller Clavierstücke, herausgegeben von E. Pauer. Zweiter Band. **Roth cart.** 3 Thlr. 15 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Ouverturen für Orchester, Arrang. für Pianoforte und Violine von Friedr. Hermann.

No. 4. Märchen von der schönen Melusine, Op. 32. 1 Thlr.
No. 5. Athalia, Op. 74. 20 Ngr.
No. 6. Heimkehr aus der Fremde, Op. 89. 22½ Ngr.
No. 7. Ouverture in Cdur, Op. 101. (Trompeten-Ouverture.) 25 Ngr.

Schumann, R., Op. 24. **Liederkreis** für eine Singstimme und Pfte. Arrang. für Pianoforte allein von S. Jadassohn. 22½ Ngr.

Thalberg, S., Op. 26. **12 Etudes** pour Piano. Nouvelle Edition. 8. **Roth cartonnirt.** 1 Thlr. 10 Ngr.

[113.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von

Musikalien, musikalischen Schriften etc.

bestens empfohlen.

[114.] **Zeitungs-Annoncen-Expedition**

Dresden Altmarkt 4, I. **Rudolf Mosse** **Leipzig** Neumarkt

Officieller Agent sämmtlicher Zeitungen des In- und Auslandes.

Berlin. Hamburg. Breslau. Wien. Prag. München. Nürnberg. Berlin. Frankfurt a. M. Stuttgart. Halle a. S.

befördert Anzeigen jeden anständigen Inhalts als: liche Bekanntmachungen; Emissionsanzeigen; Hö Gasthofs-, Instituts-, Bäder- und Geschäfts-Empfehlun Verkäufe und Verpachtungen von Gütern, Grundstü Fabriken; Gesuche aller Art in Angebot und Nachf (Engagements, Heirathen, Wohnungen etc.); Fami Nachrichten etc. etc. unter alleiniger Anrechnung **Original**-Insertionsgebühren. Bei Uebertragung de sammten Insertionswesens werden besondere Ver stigungen eingeräumt. Discretion, prompte und r Bedienung sind die leitenden Geschäftsprincipien. Ko voranschläge und Winke über praktisches Inse werden bereitwilligst gegeben. Vollständigstes Zeitu Verzeichniss (Insertions-Tarif) **gratis und franco.**

[115.] **Neuer Verlag**

von

Ed. Bote & G. Bock in Berl

Carl Eckert

(Componist des „Tausendschön" und „Schweizerlied")

6 Lieder für eine Singstimm

mit Pianoforte.

(Frau Amalie Joachim gewidmet.)

Op. 28. cplt. Preis 1 1/12 Thlr.

No. 1. **Der Wandrer geht alleine.** . . 10
No. 2. **Ständchen.** 7½
No. 3. **Zwei Küsse für einen.** . . . 7½
No. 4. **Aufgeblüht.** 10
No. 5. Lied. 10
No. 6. **Liebesaufruf.** 10

Herrmann Scholt

(Componist der „Albumblätter")

Traumbilder.

Vier Clavierstücke, Op. 22.

No. 1. **A moll.** Preis 5 Sgr.
No. 2. **F moll.** Preis 10 Sgr.
No. 3. **Fis dur.** Preis 5 Sgr.
No. 4. **Fis moll.** Preis 7½ Sgr.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Hierzu als Beilage eine Verlagsanzeige von **C. F. Peters** in Leipzig.

Leipzig, den 5. April 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ
für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 15.

Inhalt: Musik und Sprache. Von Dr Friedrich von Hausegger. (Fortsetzung.) - Kritik: Compositionen (Op. 21 und 24) von F. Gernsheim. — Biographisches: Carl Riedel. (Schluss.) — Feuilleton: Ein englisches Urtheil über R. Wagner. — Tagesgeschichte: Berichte. — Concertumschau. — Engagements und Gastspiele. — Kirchenmusik. — Opernübersicht. — Aufgeführte Novitäten. — Journalschau. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Briefkasten. — Anzeigen.

Musik und Sprache.

Von **Dr. Friedrich von Hausegger.**

II.

Lehrer.
Bedenk, o Kind, woher sind diese Gaben?
Du kannst nichts von dir selber haben.
Kind.
Ei! Alles hab ich vom Papa.
Lehrer.
Und der, woher hats der?
Kind.
Vom Grosspapa.
Lehrer.
Nicht doch! Woher hats denn der Grosspapa bekommen!
Kind.
Der hats genommen. *Goethe.*

Drei Ansichten über die Entstehung der Musik kommen in Betracht. Nach der einen ist die Musik eine Erfindung, nach der anderen ist sie dem Menschen angeboren, nach der dritten ist sie Nachahmung.

Dass die Musik nicht etwas von einem Einzelnen Erfundenes oder zufällig Gefundenes sein kann, lehrt ein flüchtiger Blick in die Geschichte der Kunst, lehrt eine richtige Auffassung der geistigen Entwickelungsgesetze überhaupt. Wenn wir bedenken, welch eines langwierigen Processes es bedurfte, bis nur die einfachsten Elemente der Musik, der Rhythmus, die Gliederung nach feststehenden Tonintervallen, die Harmonie und endlich die selbständige Melodie ins Bewusstsein traten und bleibende Errungenschaften wurden, so werden wir die Meinung als unglaublich zurückweisen müssen, dass nur das kleinste musikalische Gebilde aus Nichts geschaffen, mit anderem Worte: erfunden worden wäre. Es hiesse alle Bildungsgesetze der Natur und des Geistes verkennen, wenn man glauben würde, ein so vielfach complicirtes Gebilde, wie selbst die einfachste Folge von Naturtönen ist, hätte je in seiner Einheit begriffen werden können, wenn nicht eine vielstufige Vorbildung, eine lange, bis in die Anfänge alles Bewusstseins führende Reihe von Voraussetzungen allmählich dahingeleitet, das Verständniss dafür unbewusst vorbereitet hätte.

Freilich wird es uns, die wir in Musik förmlich athmen, die wir in Melodien aufgezogen wurden, und denen jede Minute die Gesetze der Diatonik und des Rhythmus in aufdringlichster Weise predigt, — freilich wird es, sage ich, uns schwer, Zeiten zurückzubeschwören, in denen der erste bestimmte Ton an ein Menschenohr gedrungen sein mochte, und den Eindruck zu ermessen, den derselbe hervorgebracht haben konnte. Gewöhnt, die Musik als einen Theil unseres Selbst, als innig verwebt mit unserem Seelenleben, als natürlichen Ausdruck desselben zu betrachten, können wir uns kaum einen Zustand vergegenwärtigen, in welchem es anders war.

Ein Aehnliches ist es mit der Sprache. Sie in einen von dem gegenwärtigen wesentlich verschiedenen Zustand zu versetzen, aus welchem sie sich erst allmählich zur gegenwärtigen Gestaltung emporgerungen hätte, hielt man für undenkbar. Nur als ein fertig Gegebenes konnte man sie fassen, und die Theorien von einer

durch Gott den Menschen gelehrten oder von einer erfundenen Sprache spuken noch heute in einzelnen Köpfen herum. Die neuere Sprachwissenschaft (W. Humboldt, Jacob Grimm, Steinthal, Jäger, Geiger) hat nicht nur die Unhaltbarkeit derselben dargethan, sondern auch positive Nachweise für ein allmähliches, aus den einfachsten Urelementen naturgemäss hervorgehendes Entstehen der Sprache geliefert. Und wer könnte darin eine Erniedrigung oder Entweihung dieser Trägerin des Denkens, dieser höchsten Offenbarung des Geistes erblicken? Für das einmalige Wunder ihres Entstehens staunen wir das ewige Wunder ihrer Entwickelung und Fortbildung an, und hätten wir dort die momentane Huld einer freigebigen Laune zu preisen, so erkennen wir hier den unerschöpflichen Born einer uns unablässig überströmenden Gnade.

Ein Gleiches ist es mit Allem, was wir auf geistigem Gebiete Grosses, Schönes, Unvergängliches haben. Die Sagen von einer Welt, die aus Nichts entstanden, von einer Pallas Athene, welche vollgerüstet aus dem Haupte Jupiter's gesprungen wäre, hat die neuere Forschung auf allen Gebieten gründlich widerlegt. Nicht die hohen Ideen, nicht das Schönheitsgefühl des Künstlers unserer Zeit waren es, welche zur Hervorbringung der ersten Götterbilder drängten. Unförmliche Holzklötze oder Steinblöcke genügten dem Bedürfnisse, gefürchteten höheren Mächten Verehrung zu zollen. Erst nach und nach schnitzte oder meisselte man in den rohesten Umrissen Menschen oder Thiergestalten daraus, und an dem so Gewonnenen bildete sich der nimmer ruhende Menschengeist nach und nach zu immer feinerer Unterscheidung, zur steten Veredelung der Form, bis zur Verklärung derselben durch den erwachenden Schönheitssinn, durch die aufdämmernde Gewalt höherer Ideen.

Ein Gleiches offenbart sich in der Baukunst. Auch hier war es ein derberer Antrieb, nämlich das Bedürfniss, sich vor den Elementarmächten der Natur zu schützen, welches den Menschen bestimmte Höhlen wohnlich einzurichten oder Zelte und Hütten zu bauen veranlasste. Von dem nächstliegenden Baumateriale, von klimatischen und topographischen Einflüssen abhängig, entwickelten sich mit einer gewissen Nothwendigkeit die verschiedenen Baustile.

Die ionische und dorische Säule, welche den Charakter der Völker, denen sie angehören, so augenscheinlich kennzeichnen, dass man meinen sollte, sie seien mit Bewusstsein als Monumente desselben hingestellt worden, verdanken ihre Construction solchen durch die Natur gegebenen äusseren Bedingungen. Es erfüllen sich damit die Worte der Dichterdioskuren:

Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen,
Und haben sich, eh man es denkt, gefunden.

und: *Goethe.*

Mit dem Genius steht die Natur im ewigen Bunde,
Was der eine verspricht, leistet die andre gewiss.

Schiller.

Man wird mir wohl die Aufführung weiterer Beispiele für eine nahezu allgemein anerkannte Wahrheit erlassen. Von selbst drängt sich die Frage auf, ob es denn nach Alledem möglich und denkbar sei, dass die Musik in ihrer Entstehung eine einzig dastehende Ausnahme gemacht habe, dass sie als ein tröstender Engel plötzlich vom Himmel gekommen, oder gleich dem Feuer des Prometheus den Göttern entwendet worden, dass sie mit einem Worte: erfunden worden wäre?

Allerdings erzählen uns Mythe und Sage von Erfindern der Musik, womit jedoch durchgängig nur die Erfinder einzelner Instrumente gemeint sind. Da ist Jubal, von dem die Pfeifer und Geiger kommen, da sind Minerva und Pan, welche der Flöte die ersten Töne entlockten, da ist Thot, welcher an eine Schildkrötenschale stossend, das Erklingen der vertrockneten Muskeln des Thieres hörte und nun eine Lyra daraus bildete u. s. w.

Mag gleich die Neuheit zufälliger Töne den Ersten, welcher sie gehört oder hervorgebracht hat, überrascht, mag sie gleich auf ihn einen mächtigen, zur Wiederholung drängenden Reiz ausgeübt haben, immer unerklärlich würde die Weiterbildung dieser rohen Elemente bleiben. Ein rhythmisches Aneinanderreihen solcher Töne konnte nicht vorkommen; wir wissen, welche Zeit der Entwickelung selbst die einfachsten rhythmischen Gebilde bedurften und wie lange der musikalische Rhythmus am Gängelbande des sprachlichen geleitet werden musste. Ebensowenig konnte die Aufeinanderfolge von Naturtönen zunächst irgend ein melodisches oder harmonisches Verständniss erwecken; dazu gehört, wie die Geschichte lehrt, schon ein feines, vielfach vorgebildetes, mit den erst spät gefundenen Gesetzen der Naturharmonie und der daraus hervorgehenden Intervallenfolge vollkommen vertrautes Ohr. Es ist vollends undenkbar, dass jener Glückliche ein ganz äusserlich als ein vollständig Neues an ihn Herantretendes als Bildungselement in sein Inneres aufnehmen, dass er es mit seinem Gefühlsleben gleichsam identificiren und in demselben als ein nunmehr unveräusserliches Gut hätte fortentwickeln können. Ein solcher Vorgang würde lebhaft an die Märchenprinzen erinnern, welche mit der unbewussten Vorahnung der Geliebten in der Brust die Welt durchwandern, dieselbe in einer Höhle verzaubert finden, durch einen glücklichen Zufall erlösen und nun erst erkennen, dass sie das Räthsel ihres Lebens gelöst, dass sie nun das erreicht, was ein guter Zauberer oder eine weise Fee ihnen schon in der Wiege bestimmt hatte.

Niemand wird glauben, dass ein Solcher, dessen Auge nie irgend Etwas, oder auch nur bestimmte Gegenstände gesehen hätte, wenn ihm plötzlich eine oder mehrere Farben zu Gesichte kämen, auf den Gedanken verfiele, zu malen, oder dass, wenn er auch entzückt von dem Geschauten den Eindruck zu wiederholen trachtete, dies je den Keim zur Entwickelung einer Kunst hätte bilden können. Nicht anders als mit den Farben ist es mit den Tönen. Nur in steter Um-

armung mit dem Naturgegebenen vermag der Menschengeist zu immer Vollendeterem fortzuschreiten. Losgelöst von diesem, verflüchtigen seine Producte als stoff- und haltlos. Vergebens würde man aber nach der Grundlage suchen, an welcher sich fortrankend, aus welcher stets erneute Nahrung ziehend, eine in der erwähnten Art erfundene Musik sich hätte weiterbilden können. Sie hätte über die ersten Anfänge, über den zufällig hervorgebrachten Ton nicht hinausführen können. — Wenn demnach die Musik etwas Erfundenes nicht sein kann, so ist sie wohl dem Menschen als Gesang angeboren, etwa wie der Gesang der Vögel?

Sofern damit ein Gesang, der in unserem Sinne als Musik aufgefasst werden könnte, gemeint sein soll, muss auch dies verneint werden. Dagegen spricht vor Allem die Erfahrung, dass eine grosse Anzahl Menschen trotz der vielseitigen musikalischen Anregung, welcher heutzutage Niemand entgehen kann, so wenig Antrieb zur Musik bekunden, dass sie ausser Stande sind, das kleinste Liedchen hervorzubringen oder auch nur nachzuahmen. Dagegen spricht ferner, dass vielen minder cultivirten Völkerschaften ein Gesang in unserem Sinne vollends fremd ist; auf ein unarticulirtes Aufschreien, oder auf das Hervorbringen von Tönen, deren rationelle Verhältnisse nicht fassbar sind, beschränkt sich ihre Musik. Selbst dem Gesange des gemüthreichsten aller Culturvölker, der Germanen, geben die Römer kein allzuglänzendes Zeugniss, und noch Johannes Diaconus, der Biograph Gregor's, vergleicht die Töne, welche die Alemannen und Gallier hervorbrachten, dem Gepolter eines von einer Höhe herabrollenden Lastwagens.

Endlich lehrt uns die Geschichte eine stufenweise Entwickelung, wie alles Geisteslebens, so auch der Musik, welche auch nach rückwärts hin eine jähe Unterbrechung nicht leidet. Eine solche wäre aber die Annahme, dass, gleichsam wie aus dem Nichts, im Menschen schon ein im gewissen Grade fertiger Gesang dagewesen wäre. Ueberhaupt ist die Voraussetzung eines plötzlich Gegebenen auf allen Gebieten der Wissenschaft meist nur ein Hokuspokus der Denkfaulheit, durch welchen sich eine ernste Untersuchung nicht blenden lassen darf. Sofern sich also die Annahme von einer dem Menschen angeborenen Musik nicht darauf beschränken will, dass die Keime dazu, dass die Triebkraft zu ihrer Entwickelung dem Menschen von Anbeginn an eigen waren, muss sie als unhaltbar ebenfalls zurückgewiesen werden.

Wie das Wesen aller Künste, hat man es auch versucht, das Wesen der Musik als Nachahmung aufzufassen. Schon Schriftsteller alter Zeit glauben in den Schalläusserungen der Natur, im Rauschen des Windes durch das Schilf u. s. w. ein Vorbild der Musik zu finden. Das Schlangengezische nachzuahmen, erfand Minerva die Flöte u. s. w. Das Bedürfniss einer solchen Nachahmung zu einem anderen Zwecke, als dem der Verständigung wäre aber nicht zu erklären; einem solchen Zwecke hätte aber die Abweichung von der naturgetreuen Imitirung, die Veredelung derselben, wie sie Grundbedingung einer darauf gebauten Musik wäre, geradezu widersprochen. Wie hätte sich auch aus dem chaotischen Getümmel solcher Schalläusserungen der Sinn für Ton und Rhythmus entwickeln können? Das Bedürfniss, der Theorie der Nachahmung in der Kunst Rechnung zu tragen, hat auch zu dem gewaltthätigen Versuch geführt, die Sprache als Gegenstand der Nachahmung für die Musik hinzustellen. Darf gleich die Ahnung des Richtigen, die Musik der Sprache näher zu bringen, dabei nicht verkannt werden, so muss doch die zu den heillosesten Consequenzen führende unrichtige Hoffnung des Gedankens bekämpft werden. Die Aristotelische Theorie der Nachahmung in den Künsten sollte man meinen, wäre längst abgethan. Gerade Dasjenige, was das Wesen der Kunst macht, ist nicht Nachahmung; eine getreue Naturcopie ist an sich noch kein Kunstwerk; im Gegentheile wird ihr die allzuängstliche Nachahmung zum Vorwurfe gereichen. Und eben nur die bildende Kunst, welche ihren Stoff der Natur entnimmt, hat dieser Theorie einen äusserlichen Anhaltspunct gegeben; geradezu krampfhaft erscheint ihre Anwendung auf Poesie und Architektur. So gut als man von diesen behaupten kann, sie ahmen Handlungen oder Felsblöcke nach, kann man vom Tischler sagen, er ahme Holz, vom Schuster, er ahme Leder nach. Nicht in Dem, was die Kunst braucht, sondern in Dem, womit sie wirkt, besteht ihr Wesen.

Und was ist auch mit einer Theorie gedient, welche den Künstlern zuruft: Die Kunst ist Nachahmung; hütet euch aber, blos nachzuahmen, wenn ihr Künstler sein wollt!?

Nicht Abbild der Sprache ist die Musik, sondern selbst Urbild, nicht Schatten, sondern Wesen. Sie ist nicht erfunden, noch angeboren, noch nachgeahmt; ihre Anfänge fallen mit den ersten Lebensäusserungen des Menschen zusammen; aus den rohesten Elementen heraus hat sie sich als nothwendiger Ausdruck des Gemüthslebens zu immer grösserer Bestimmtheit emporgearbeitet. Gleichzeitig mit der Sprache und untrennbar von ihr ist sie als das in ihr lebende Empfindungselement entstanden, hat sich gleichzeitig mit ihr fortgebildet, ihre Lebensschicksale getheilt, und erst in später Zeit als gesonderter, selbständig forttreibender, jedoch in seinen Wurzeln stets mit ihr verbundener Stamm sich von jener abgetrennt.

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Friedr. Gernsheim. Nordische Sommernacht (v. Lingg), für Chor, Soli und Orchester, Op. 21. Mainz, B. Schott's Söhne. —— Germania. Ein deutscher Siegesgesang (v. Rittershaus), für Männerchor und Orchester, Op. 24. Ebendaselbst.

Der Dichter schildert in dem „Nordische Sommernacht" betitelten Gedicht weniger diese selbst, als dass

er in die nur flüchtig angedeutete dämmerige Stille einer leuchtenden Sommernacht im Norden das düstere Gegenbild eines grausamen Menschenopfers auf dem Altare Hertha's, der segnenden Göttin des Jahres, als die Hauptidee seines Werkes hineinträgt. Ein inneres Band übertragener Stimmung, welche hier die Naturanschauung und die Begebenheit vermitteln sollte, ist nicht vorhanden: gegen das Leuchten der Nacht im Schnee, die rosige Dämmerung, welche wie funkelnder Wein in die Wellen tropft, das Erglühen der Buchen am Strand bildet der aus dem Blute der hingeschlachteten Gefangenen aufsteigende Opferdampf, bildet der wilde Gesang der bluttriefenden Priester einer wahnerfüllten, grausamen Religion nur eine grelle Antithese; auch die kurzen Betrachtungen der Gefangenen, welche das dem Opferbeil verfallene Leben mit der kurzen Sommernacht einer-, dem kurzen Wintertag andererseits vergleichen, sind zu flüchtig hineingestreut, um in der Wirkung als innere Vermittelung, als Milderung dieser Antithese aufgefasst zu werden. Diese Beschaffenheit des Gedichtes lässt die Geeignetheit desselben zur Composition anzweifeln. Der Contrast der Stimmungen wird musikalisch wesentlich in zweierlei Weise auftreten, entweder als vorübergehender Gegensatz einer zu Grunde liegenden einheitlichen Hauptstimmung, oder als Wechsel verschiedener coordinirter Stimmungen. In beiden Fällen wird die Form durch das verschiedene Verhältniss der Momente in abweichender Weise bestimmt erscheinen: in jenem Falle wird die äussere Form als ein Satz erscheinen, die Gegensätze werden aus dem Motiv der Hauptstimmung heraus sich entwickeln, der thematische Zusammenhang wird sich wesentlich geltend machen; im anderen Falle wird das einzelne Moment in der wechselnden Reihe der Stimmungsfolge sich in der ausführlicheren Breite eines selbständigen Satzes auseinanderlegen und, um zum erschöpfenden, vollaustönenden Ausdruck zu gelangen, in seiner Bewegung selbst wieder die feineren Unterschiede innerer Charakteristik zur Aussprache bringen. Es versteht sich von selbst, dass hierbei nicht an eine bestimmte Form dieser einzelnen aber zusammengehörigen Sätze gedacht wird, sondern dass für diese Form im einzelnen Falle die künstlerische Idee dieses coordinirten Stimmungswechsels maassgebend ist. Das Lingg'sche Gedicht weist in formeller Hinsicht unbedingt auf den ersten der angeführten Fälle, während es seinem Inhalt nach darüber hinausgeht. Für die musikalische Darstellung, welche die gegenständliche Schilderungskraft realer Erscheinungen, wie sie dem Werke eigen ist, nicht besitzt, sondern dieselben nur im Reflex subjectiver Empfindung darstellen kann, wird es immer seine Schwierigkeit haben, die einheitliche Beschaffenheit eines Satzes zu wahren, wenn, wie es hier durch das Gedicht vorgezeichnet ist, die Stimmung durch eine Folge von Momenten durchbrochen wird, welche nicht aus der Grundidee genetisch sich entwickelt haben, oder, um mich musikalisch auszudrücken, wenn der Charakter *dieser gegensätzlich hervortretenden* Motive sowohl unter sich, wie von den die Grundstimmung feststellenden Hauptthemen durchaus verschieden und eine Vermittelung durch thematische Vorbereitung nicht anwendbar ist.

Dies ist in der That mit der Composition Gernsheim's der Fall. Der Componist hat, in richtiger Erfassung der Aufgabe seiner specifischen Kunst, die Wirkung der sommernächtlichen, duftigen Stille auf das Gemüth in ausgedehnterer Weise, als das Gedicht es nöthig hatte, geschildert und damit die tonangebende Grundstimmung angeschlagen; wie sich in der Naturerscheinung Abend- und Morgenröthe die Hände reichen, so hat der Componist die Entfaltung dieser Grundidee zu Anfang und Ende seines Satzes hingestellt; dazwischen aber liegt eine disparate Reihe mannichfaltig und charakteristisch-wechselnder Einzelschilderungen, welche den Satzbau in eine Reihe eben so vieler kleiner, motivisch von einander geschiedener Satztheilchen zersplittert; eine innere, auf thematischer Verarbeitung beruhende Zusammengehörigkeit dieser Satztheilchen mit jenem Hauptsatze ist nicht vorhanden, weil der Gegensatz dieser Schilderungen nicht aus dem Grundmotiv entwickelt, sondern antithetisch und, wie man füglich hinzusetzen kann, von aussen hineingetragen ist. So stellt dieser ganze mittlere Theil in der Lebhaftigkeit und Schlagfertigkeit der Einzelcharakteristik zwar ein lebendiges Bild mannichfaltig im Wechsel fortfluthender Stimmungsmomente dar, aber er lässt jene innerlich erfüllende und sättigende Wirkung vermissen, welche die organische Entwickelung und Herausarbeitung des Gegensatzes aus der Grundidee erzeugt, ja er drängt bei seiner Ausdehnung (S. 15—41 der Partitur, welche überhaupt 55 Seiten zählt) diese selbst aus ihrer Stellung als Hauptsache fast ganz heraus, sodass die Gesammtwirkung nicht eine in dem Sinne einheitliche genannt werden kann, wie sie vom ästhetischen Standpuncte aus von einem derartigen einsätzigen Musikstücke gefordert werden dürfte. Der vom Componisten beobachtete genaue Gleichlauf der musikalischen Entwickelung mit der wörtlichen Schilderung beeinträchtigt die rein musikalisch-ästhetische Wirkung, eine Bestätigung dessen, dass ein Parallelismus der Gesetze musikalischer und gedanklicher Bewegung nicht vorhanden ist, wenigstens nicht aus dem durchaus heterogenen Wesen dieser Bewegungen als nothwendige Folge abgeleitet werden kann.

Was nun die eigentliche musikalische Seite der Composition betrifft, so kann dieselbe die vortheilhafte Meinung nur bestätigen, welche die früheren Werke des Autors begründet haben. Gernsheim beherrscht die formelle Technik des Satzes ebenso frei und sicher, wie die Ausdrucksmittel nach ihrer inneren wie äusseren Bedeutsamkeit. Die Motive der einzelnen Schilderungsmomente sind in ihrer Ausdrucksfülle gleich tief wie eindringlich; ihr ideeller Empfindungsgehalt wird wesentlich durch eine schlagfertig charakteristische äusserliche Tonmalerei unterstützt; an manchen Stellen bricht der absolute Musiker in bemerkenswerther Weise durch, so bei der formal-technisch vortrefflichen Herausbildung

der zwei schönen, langathmigen gegen einander contrapunctirenden Motive S. 17, 18 (Clarinette) und 19 (Fagott), welche ein lebhaftes Bedauern hinterlassen, dass ihre Verwendung nicht eine breiter ausgeführte sein konnte. Bei der oben skizzirten Anlage des Satzbaues ist es nicht möglich, von diesem Bau selbst in seinen musikalischen Hauptbestandtheilen auch nur ein annäherndes Bild durch Beschreibung zu entwerfen; es sei nur bemerkt, dass der Hauptsatz zu Anfang, welcher die dämmernde Abendstimmung schildert, ein Molto Moderato, $^3/_4$, D dur, ist und am Schluss in seinem Hauptmotiv, aber in selbständiger, gesteigerter Verarbeitung wiederkehrt; gegenüber der mehr und mehr in sich versinkenden Ruhe der hereinbrechenden Nacht ist die allmählich wachsende Bewegung des wiedererwachenden Morgenlichtes in diesem Schlusssatz sehr schön wiedergegeben. Von diesem als Eins gefassten Hauptsatz sind nun die in der Mitte liegenden einzelnen Abschnitte rahmenartig eingeschlossen, welche, in ihrer charakteristischen Haltung durchaus durch den Gang der dichterischen Schilderung bestimmt, in motivischer Arbeit, in Tempo und in Modulation eine mannichfaltig wechselnde, im Einzelnen fesselnde Bewegung der Tonelemente entrollen.

Das andere obengenannte Werk für Männerchor steht durchaus anf demselben Standpuncte, wie das eben besprochene. Die einheitliche Anlage und Durchführung des dichterischen Gedankens ist für die Gesammthaltung und Wirkung der Composition entschieden günstig; die innere Beziehung der Motive zu einander ist unverkennbar und hat einen gleichartigen Fluss der Bewegung ermöglicht, welcher wesentlich die einheitliche Gesammtwirkung bedingt. Um so mehr aber fällt hier die Zerstückelung der motivischen Arbeit, die Verzettelung der ganzen Satzanlage in einzelne, motivisch ganz selbständig und getrennt ausgeführte Sätzchen auf; durch die wahlverwandt-charakteristische Bildung der Motive mit einander in Beziehung stehend, geben zwar diese Satztheilchen in ihrer Zusammensetzung ein einheitliches Stimmungsbild, allein diese mosaikartige Zusammensetzung selbst ist vom Standpuncte der formal-musikalischen Entwickelung nur eine äusserliche zu nennen und hat selbst da, wo der dichterische Ausdruck der Idee vermittelnd und verständlichend hinzutritt, immerhin seine Bedenken, weil die Idee der musikalischen Entwickelung nicht wie die der räumlich plastischen Darstellung in eine Gesammtanschauung zusammengefasst, sondern nur in der Bewegung des Nacheinander der einzelnen Zeittheilchen aufgefasst werden kann. Hier tritt die Möglichkeit nahe, dass die Theile als solche ihre Bedeutsamkeit als organische Bildungselemente zum Ganzen in den Hintergrund zurückdrängen, und dies um so mehr, je tiefer und eindringlicher die Wirkung des Einzelnen, je bedeutender die einzelnen Motive, je fliessender die Tonbewegung, je glänzender die Entfaltung der inneren und äusseren Ausdrucksmittel. Dieses disparate Wesen, das die einzelnen Momente alle mit gleich coordinirender Wichtigkeit behandelt, macht sich hier ganz besonders bei dem kurzen Adur-Satz (S. 17 der Partitur), einer Art Reiterlied, zu den Worten: „Heraus du Klinge blank und breit!“ fühlbar; hier ist offenbar der Höhepunct der Entwickelung, welcher das Correlat zu dem das Resultat dieser Entwickelung schildernden Schluss-Siegeshymnus bildet und darum eine breitere musikalische Auseinanderlegung beanspruchen durfte. Eine besondere Bemerkung, welche noch gestattet sein mag, betrifft das Motiv dieses Schlussgesanges S. 33, welches nicht bedeutend genug erscheint und trotz aller Verschiedenheit der äusseren Darstellung in seinem Beginn die Vergleichung mit einer bekannten „Don Juan“-Melodie etwas gar zu nahe legt.

Zum Schluss sei hier noch ein Punct berührt, der wegen seiner Beziehung zur Frage von Tonsystem und Temperatur nicht unwichtig erscheint, nämlich der der musikalischen Orthographie. Während Gernsheim's Melodiebildung, Harmonie und Modulation überall den Standpunct des diatonischen Systems kennzeichnen, welcher die enharmonisch gleichen Töne als verschieden betrachtet, ist seine Orthographie sehr häufig ohne Rücksicht auf den aus diesem Standpuncte herzuleitenden Sinn der Tonverbindungen angewendet. Mag man auch zugeben, dass für eine isolirte Stimme hie und da eine augenblickliche Erleichterung der Auffassung für die technische Ausführung geboten werden kann, so hat doch eine derartige ungleiche Schreibweise für eine Partitur keinen Sinn und keine Berechtigung. Dass das Lesen derselben nicht nur nicht erleichtert, sondern nur erschwert wird, kann wohl nicht angezweifelt werden; man kann aber gewiss weiter behaupten, dass es für die Reinheit der Ausführung bedenklich sein muss, wenn gleichartige Instrumente, z. B. Violinen und Violen einen unisonen Ton, oder gar eine solche Tonfolge nach verschiedener Schreibart zu spielen haben; vollends aber wird diese Manier bestritten werden müssen, wenn sie auch auf vocale Stimmen angewendet erscheint, weil sie hier, wo die gleichschwebende 12stufige Temperatur keine praktische Geltung hat, nothwendig zu Unreinheiten führen muss.

Concertinstitute werden diese Werke Gernsheim's, namentlich das erstgenannte, nicht übersehen dürfen.

A. Maczewski.

Biographisches.

Carl Riedel.

(Schluss.)

Noch bevor übrigens Riedel mit dem Project eines Männerchores für alte Kirchenmusik umging, hatte er ungefähr einen Winter hindurch einen kleinen Männergesangverein geleitet und denselben mit Schumann-

schen, Mendelssohn'schen, Gade'schen Chören beschäftigt. Was als besonders künstlerisch verdienstlich hierbei in die Augen springt, ist der Cultus Schumann's, für den in solchen Kreisen zu wirken damals noch schwer war. —

Den Keim zu dem gegenwärtig bestehenden Riedel'schen Verein bildete ein einfaches Gesangquartett, welches im Mai 1854 unter Riedel's Leitung zusammentrat, um vierstimmige Lieder von Hauptmann, Mendelssohn, Schumann, Gade u. A. zu studiren. Bereits im November des genannten Jahres hatte sich die Gesellschaft so erweitert, dass sie mit einer Aufführung hervortreten konnte; eine zweite folgte im März, eine dritte im Mai 1855, wo der Verein über einen Bestand von 36 Mitgliedern verfügte. Bei der Wahl der bei den genannten drei Aufführungen zu Gehör gebrachten Werke — 24. Psalm von Arrey v. Dommer, Theile aus Gluck's „Orpheus", Berlioz' „Flucht nach Egypten", Romberg's „Glocke"— hatte Riedel ein bestimmtes Princip noch nicht verfolgt. Das rasche Wachsen des Vereins liess den Dirigenten nunmehr jenes Ziel wieder ins Auge fassen, auf welches ihn ebensowohl innere Neigung, wie die eigenthümliche Gestaltung der Leipziger Musikverhältnisse hinwiesen. Einer so reichen Pflege sich nämlich in Leipzig die weltliche Musik nach allen Richtungen hin zu erfreuen hatte, so dürftig fand sich die religiöse Tonkunst und besonders die alte Kirchenmusik vertreten. Diese letztere war nur durch einige von Zeit zu Zeit vorgeführte Werke Bach's und Händel's repräsentirt; ihre deutschen Vorgänger, wie die altitalienischen Schulen waren gänzlich unberücksichtigt geblieben. Und doch „eröffnet sich hier ein beinahe unversiechbarer Quell der erhebendsten geistigen Genüsse demjenigen, der nicht einseitiger Weise an dem weltlichen Theile der Tonkunst sich genügen lassen kann. Jede Kunst erfordert zu ihrem wahren Gedeihen eine gleich sorgsame Pflege nach allen wesentlichen Richtungen, soll nicht die nothwendige gegenseitige Aufeinanderwirkung der letzteren gehemmt werden und neben der Einseitigkeit auf Verflachung eintreten." Die bezeichnete Lücke im Leipziger Musikleben mit seinem Vereine auszufüllen, stellte sich nun Riedel zur Aufgabe. Ein Concert im November 1855, welches altitalienische und altdeutsche kirchliche Compositionen zu Gehör brachte, eröffnete in erfolgreicher Weise die neue Richtung in der Thätigkeit des Vereins, der nunmehr ausdrücklich als Grundsatz aufstellte, „nach und nach alle hervorragenden Erscheinungen der älteren Kirchenmusik aufzuführen, ohne deshalb neue Kirchenmusik oder Compositionen anderer Gattung, namentlich selten gehörte Werke, principiell ausschliessen zu wollen." Dieser Aufgabe kam der Verein in den rasch folgenden weiteren Aufführungen in umfassendster Weise nach. Die berühmten Werke der altitalienischen Schule: Palestrina's „Improperien" und „Stabat mater", Allegri's „Miserere" und Lamentation, Gabrieli's dreichöriges „Benedictus", die Compositionen Astorga's, Marcello's, Lotti's, Clari's, Vittoria's und Durante's, die Schätze altdeutscher Vorzeit, Tonsetzer wie Eccard, Stobäus, Prätorius, Schütz, Wolfgang und Melchior Franck wurden dem Leipziger Publicum erschlossen, wurden ihm lieb und werth.

Die Thätigkeit des Vereins seit seiner Wendung zur alten Kirchenmusik hatte sich zunächst auf Chorwerke a capella erstreckt; mit dem stetigen äusseren Erstarken des Vereins stellte sich der Dirigent immer höhere Ziele. Eine wesentliche Aufgabe erblickte er in der wiederholten Vorführung und Einbürgerung grosser, bisher noch wenig bekannter schwieriger Chorschöpfungen Bach's, Beethoven's, Händel's, die zu ihrer Darstellung hervorragender Solokräfte und grosser Orchestermittel bedürfen. Die Reihe dieser Aufführungen eröffneten im Winter 1858—59 Bach's „Weihnachts-Oratorium" und „Hohe Messe" (Hmoll), 1860 folgte die „Missa solemnis" von Beethoven, 1861 Bach's Johannes-Passion, 1862 Händel's „Samson", 1863 dessen „Israel in Egypten", 1864 Bach's „Magnificat", 1868 dessen Trauerode. Von diesen Werken sind bis jetzt die „Hohe Messe" vier Mal, die Johannes-Passion drei Mal, das „Magnificat" und „Israel in Egypten" je zwei Mal und Beethoven's Missa solemnis zehn Mal aufgeführt worden. Die letztere, bekanntlich eines der technisch heikeligsten und dem Verständniss schwer zugänglichsten Chorwerke, die es überhaupt gibt, ist gegenwärtig ebenso dem Verein völlig geläufig und in Fleisch und Blut übergegangen, wie beim Publicum eingebürgert und populär geworden, wenn man einem Werke von der Eigenthümlichkeit der Missa solemnis gegenüber überhaupt diesen Ausdruck anwenden darf. — Als eine der verdienstvollsten Thaten des Vereins sei bei dieser Gelegenheit auch der wiederholten Vorführung der Passion von H. Schütz (d. h. der von Riedel in ein Werk zusammengezogenen vier Passionen dieses Meisters) gedacht. Dieses Werk gehört weniger zu den technisch ungewöhnlich schwierigen und grosser Darstellungsmittel bedürftigen, als zu den kunstgeschichtlich in hohem Grade werthvollen und gerade zur Gegenwart in bedeutsamer Beziehung stehenden. Der dramatische Zug, die schlagende Charakteristik, die prägnante Fassung der Chöre, die ausdrucksvolle Declamation lassen in Schütz für seine Zeit und auf seinem Gebiet eine Wagner analoge Erscheinung sehen. Von nicht geringerem Interesse sind die vom Vereine vorgeführten „Sieben Worte" sowie die dreichörige oratorische Scene „Saul, Saul, was verfolgst du mich" desselben Meisters.

Während der Dirigent durch die Aufnahme dieser monumentalen Werke dem Repertoire gewissermaassen eine hochstrebende, imposante Anlage verlieh, gab er demselben inzwischen einen immer mannichfaltigeren Ausbau, indem er den Kreis der kleineren kirchlichen Compositionen immer mehr erweiterte, sodass das Publicum allmählich den umfassendsten Ueberblick über die Kirchenmusik, nach ihren verschiedenen Richtungen und Formen, gewann. Und zwar kam diese Erweiterung ebensowohl der Production der Gegenwart, wie der der Vergangenheit zu Gute. Die erstere fand Berücksichtigung in

Berlioz, Liszt, Volkmann, Hiller, Franz, Vierling, Brahms, Bronsart, Schulz-Beuthen, Cornelius u. A. Unter den der Gegenwart angehörigen grösseren Werken sind zu nennen Berlioz' (überhaupt in Deutschland zum ersten Male aufgeführtes) Requiem (Tonkünstlerversammlung in Altenburg), Liszt's Graner Messe, „Elisabeth" und 13. Psalm (der letztere gleichfalls in Altenburg aufgeführt), Kiel's Missa solemnis und Cornelius' Trauerchöre.

Wenn somit die Riedel'schen Aufführungen dem Publicum die Kenntniss und das Verständniss der Schätze der kirchlichen Tonkunst in möglichst erschöpfender und systematischer Weise vermittelten — welchem Zwecke auch die den Programmen hinzugefügten historischen und erläuternden Notizen dienten — und nach der rein künstlerischen Seite, gleichsam als Museen sich von hohem Interesse erwiesen, so ist auch die Bedeutung des Institutes als eines wichtigen geistig erziehenden und bildenden Factors für die weitesten Kreise des Publicums nicht zu unterschätzen. Die Instrumentalmusik ist gerade in ihren herrlichsten und tiefsten Erzeugnissen nur einem verhältnissmässig kleinen Kreise Auserwählter zugänglich. Zudem sind die meisten derjenigen Concertinstitute, welche die Pflege der Instrumentalmusik sich zur Aufgabe machen, der grossen Menge in Folge der hohen Eintrittspreise verschlossen. Die Vocalmusik dagegen hat vor der Instrumentalmusik durch die Textunterlage immer eine gewisse Unmittelbarkeit der Wirkung voraus und trägt somit die Fähigkeit in sich, auch der grossen Menge verständlich zu werden. Dass diese letztere aber zur Theilnahme an den R.'schen Aufführungen Zugang findet, ermöglicht die vom Dirigenten getroffene Einrichtung, derzufolge ein jedes der activen Mitglieder eine bestimmte Anzahl Billets zur Vertheilung an Angehörige erhält. Auf diese Weise werden die weitesten Kreise des Volkes des veredelnden Einflusses der Kunst, der gerade von der religiösen Musik, in welcher so Hochbedeutendes geschaffen worden ist, in reicher Fülle ausströmt, theilhaftig gemacht.

Wie die Gesangsmusik dem grossen Publicum die Annäherung an die Kunst erleichtert, so bietet sie auch den Vortheil, dass auf ihrem Gebiet eine Menge Personen sich selbst künstlerisch bethätigen können, dass hier der Dilettantismus künstlerisch verwerthet werden kann. Indem der Riedel'sche Verein in seinen Mitgliedern Personen jedes Standes und Lebensalters — Handwerker, Gelehrte, Künstler, Studenten und Knaben — umschliesst, die nicht durch Nebenabsichten, gesellschaftliche Vergnügungen und dergleichen zur Einhaltung gesellschaftlicher Grenzen genöthigt, sondern nur zu dem Einen Zwecke eifrigsten Kunstbetriebes zusammengehalten werden, wird in zahlreiche Kreise, besonders in die mittleren Bürgerclassen, ein Kunstideal hinein getragen, an dessen Stelle sie sonst Zerstreuungen und oberflächlichen Kunstnäschereien anderer Vereinigungen nachgegangen sein würden. Eine Menge Persönlichkeiten, denen sonst die Höhen und Tiefen der Kunst wohl für immer verschlossen geblieben wären, werden mit den grössten religiösen Chorwerken italienischer und deutscher Tonsetzer bekannt und dabei zu selbstthätiger künstlerischer Wirksamkeit herangezogen.

Während das Studium der kirchlichen Tonschöpfungen den Mitgliedern des Vereins die Bildung und Veredlung des Geschmacks als einen unmittelbaren, von selbst sich ergebenden Gewinn zuführt, so erscheint derselbe in den allwinterlich vom Dirigenten für den Verein veranstalteten Kammermusikunterhaltungen als ausgesprochener Zweck. Gegenüber seiner Wirksamkeit nach aussenhin in den öffentlichen Aufführungen handelt es sich hier um die Fortbildung des Vereins im Innern, die aber eben wieder seiner öffentlichen Leistungsfähigkeit zu Gute kommen soll. Somit stehen die Kammermusikunterhaltungen mit der öffentlichen Aufgabe des Vereins in Wechselwirkung. In ihnen soll der musikalische Horizont der Mitglieder nach Seite der weltlichen Musik hin erweitert, sollen ihnen als Erholung die Genüsse des blossen Hörers geboten werden. Den Kern dieser Aufführungen bildet in der Regel ein Streichquartett, um welches sich dann Instrumental- und Gesangsoli, mitunter auch kleinere Chorwerke gruppiren. Besondere Pflege wurde namentlich in den letzten Jahren den letzten Beethoven'schen Quartetten zu Theil, und es ist eine wahre Freude zu beobachten, mit welchem gespannten Interesse, ja mit welcher Andacht gerade diese angehört werden und wie sie bereits den Zuhörern vertraut geworden sind. Auch bei diesen Veranstaltungen wird der Production der Gegenwart umfassende Berücksichtigung zu Theil.

Es wurde schon bemerkt, dass der grösste Theil des Publicums unentgeltlich Zutritt findet zu den Riedel'schen Aufführungen. Der Verein schliesst eben principiell alle Speculation auf materiellen Erfolg aus, er verfolgt lediglich Kunstzwecke. (Blos die zeitweiligen Wohlthätigkeitsaufführungen finden gegen Entrée statt.) Diese ideale, rein sachliche Richtung des Vereins ist eine weitere bedeutsame, wo nicht die bedeutsamste Eigenthümlichkeit desselben. Sie wird dadurch ermöglicht, dass die gesammte technische und künstlerische Verwaltung ausschliesslich in der Hand des Dirigenten ruht und die für die Aufführungen, wie für die Erhaltung des Vereins nöthigen Mittel innerhalb dieses selbst (durch die Beiträge der activen und inactiven Mitglieder) aufgebracht werden. Dem Dirigenten fällt somit freilich auch das ganze pecuniäre Risico seiner Unternehmungen zur Last, und in der That musste derselbe Jahre lang, bevor die Zahl der Mitglieder (activer und inactiver) die gegenwärtige Höhe erreichte, die namhaftesten persönlichen Opfer bringen und die jeweiligen Deficits mit seinem eigenen Erwerb als Musiklehrer decken. Der aus dieser Art und Weise der Organisation hervorgehende Gewinn im künstlerischen Interesse kann aber nicht hoch genug angeschlagen werden. Der Verein sichert sich dadurch seine Unabhängigkeit von allen seiner künstlerischen Tendenz zuwiderlaufenden äusseren Einflüssen, er bleibt unberührt von den Launen und der Willkür des Publicums und bringt dieses wiederum durch die unbeirrte Consequenz seines Strebens in das

wahre Verhältniss zur Kunst, zieht es zu derselben herauf. Dem Verein selbst aber (als Complex der Ausübenden) wird das Bewusstsein einer Geschlossenheit und Solidarität eingeprägt, welches wiederum seinem Streben Festigkeit und Energie verleiht und sein künstlerisches Pflichtgefühl fort und fort lebendig erhält. Wirklich hat das Riedel'sche Institut, wenn auch ein Theil des Mitgliederbestandes naturgemäss immer fluctuirt, doch von Anfang an einen festen Kern gehabt, der an den idealen Zielen des Vereins unverbrüchlich und opferfreudig festhielt. Diesem Umstand, sowie der nachhaltigen Theilnahme der kunstsinnigen Bewohner Leipzigs (als inactiver Mitglieder) ist vornehmlich das äussere Emporblühen des Vereins zu danken.

Wenn der Riedel'sche Verein gegenwärtig als ein integrirender Bestandtheil des Leipziger Musiklebens dasteht, als ein Institut, welchem Leipzig seinen Weltruf als Musikstadt mit verdankt, so bleibt dieser vollendeten Thatsache gegenüber begreiflicher Weise dem aussenstehenden Betrachter jede Ahnung davon fern, wie allmählich, unter welchen Hindernissen, unter welchen Kämpfen sich die Entwickelung desselben vollzogen hat, Kämpfe, die zum grossen Theil eben die eigenthümliche Natur des Institutes bedingte, welches wesentlich ganz auf sich selbst gestellt war. Es bedurfte der ganzen Begeisterung und zähen Energie des Dirigenten, um unter der Menge erschwerender Umstände oft der kleinlichsten Art in der Verwirklichung der ins Auge gefassten Kunstzwecke nicht zu ermatten. Ebenso nöthig war aber auch neben jenem nie wankenden Idealismus das praktische Talent, der nüchternklare Blick, der sich angesichts herandrängender Schwierigkeiten nicht verwirren lässt, sondern durch sie hindurch immer noch zu den entferntesten Möglichkeiten vordringt, welche der Realisirung seiner Unternehmungen dienen können. Diese praktische Intelligenz, diese die Verhältnisse unerbittlich consequent in den Dienst der künstlerischen Zwecke zwingende Thatkraft kann uns bei dem Manne nicht überraschen, der wie wir sahen, schon in seiner Jugend eine besondere Begabung für die „exacten", mit Gegebenem rechnenden Wissenschaften gezeigt hatte. —

Die Zahl der activen Mitglieder des Vereins beläuft sich gegenwärtig auf ungefähr 250, unter denen 20—30 Knaben. Diese letzteren werden in einem Vorbereitungscursus vom Dirigenten selbst in den Anfangsgründen der Musik und des Chorgesanges unterrichtet; darnach treten sie in den Verein ein und haben bei demselben bis zu ihrer Mutation zu verbleiben, nach der Mutation treten sie wieder ein mit den Rechten und Pflichten ordentlicher Mitglieder. Die ersten Aufführungen fanden in einem Privatsaal, in Räumlichkeiten öffentlicher Gebäude(Hôtels, Schulen, Buchhändlerbörse), auch einige im Gewandhaussaale statt; später wurden dem Verein die Kirchen eingeräumt, und zwar werden jetzt in der Regel die Nicolaikirche zu a capella-Aufführungen, die *Thomaskirche für* solche mit Orchester benutzt. Dieses *letztere bestand in frühester Zeit aus* einem vom Dirigenten aus Musikern und Dilettanten gebildeten unentgeltlich mitwirkenden Orchesterverein, demnächst ausschliesslich aus Mitgliedern verschiedener Musikcorps, bis es zuletzt dem Dirigenten gelang, das Gewandhausorchester heranzuziehen. Die Zahl der Aufführungen ist in der Regel vier im Jahr, zu denen oft noch Extraveranstaltungen (zu wohlthätigen Zwecken) hinzukommen.

So sehr dem Verein alles ostentative Wesen fern liegt, so wenig steht es mit seinen Tendenzen in Widerspruch, an grossen, rein der Förderung der Kunst dienenden Unternehmungen ausserhalb seines Wirkungskreises sich zu betheiligen, um so weniger, als auch in solchen Fällen materielle Interessen ganz aus dem Spiel blieben. Dies ist geschehen (wie schon gelegentlich erwähnt wurde) bei den vom Allgemeinen deutschen Musikverein veranstalteten Tonkünstlerversammlungen in Weimar (1861 und 1870), Dessau und Altenburg, bei welchen allen dem Riedel'schen Verein die Lösung ungewöhnlicher Aufgaben zufiel (u. A. Missa solemnis von Beethoven, Requiem von Berlioz, 13. Psalm von Liszt). So hat derselbe auch neuerdings, wie die Leser d. Blts. bereits wissen, von Richard Wagner die ehrenvolle Aufforderung zur Mitwirkung bei der von dem Meister projectirten Musteraufführung der 9. Symphonie gelegentlich der Grundsteinlegung des Nibelungen-Theaters in Bayreuth erhalten. —

Bedenkt man, in wie hohem Grade Zeit und Kraft des Dirigenten durch die Leitung und ganze Verwaltung seines Vereins in Anspruch genommen wird, so muss die Achtung vor der Spannkraft desselben sich noch steigern, wenn man in Betracht zieht, dass Riedel seine meiste Zeit seinem Hauptberuf als Musiklehrer, an welchen seine Existenz geknüpft ist, widmen muss, dass er ferner als Vorsitzender des Allgemeinen deutschen Musikvereins (seit dem Jahre 1869) alle Fäden der Verwaltung dieser grossen Genossenschaft in seiner Hand hat, eine Stellung, welche eine Thätigkeit erfordert, von deren Umfang Aussenstehende sich nur eine unvollkommene Vorstellung zu machen vermögen. In der Eigenschaft eines Vorsitzenden hat Riedel die jeweiligen Tonkünstlerversammlungen vorzubereiten, die geschäftlichen Einleitungen und künstlerischen Arrangements zu treffen und die weitverzweigtesten Beziehungen zu unterhalten. Ebenso liegt ihm die Veranstaltung der alljährlich, wenn auch nicht in normirter Anzahl, stattfindenden Kammermusikconcerte des Leipziger Zweigvereins ob, deren mit den Tendenzen des Hauptvereins — Vorführung von Werken lebender Componisten — in Einklang stehende Programme ebenfalls in der Regel eine nicht gewöhnliche Vorbereitung bedürfen.

Dabei hat Riedel noch Musse gefunden zur Herausgabe älterer Kirchenmusikwerke. In erster Linie steht hier die (schon oben erwähnte) Bearbeitung der vier Passionen von H. Schütz, in welcher, bei der Unmöglichkeit, eine jede einzelne derselben in ihrer Originalgestalt vorzuführen — der fast durchweg psalmodirende Vortrag des Evangeliums ist für unsere Zeit unerträglich ermüdend —, aus einer jeden Passion die schönsten

re ausgewählt und an dem Faden der Erzählung Reihenfolge gebracht, dann aber durch den dazugegen Text aus den vier Evangelien zu einem Ganzen unden sind. Die Orgelbegleitung zu den Recitativen ebenfalls Riedel's Werk. Bei innigem, nur durch iges Einleben und Vertrautsein mit dem Genius der n Kirchenmusik ermöglichten Anschluss der Orgelleitung an den Schütz'schen Stil sind wir nunmehr der in den lebendigen Besitz eines kunstgeschichtlichen kmals von hoher Bedeutung gelangt, einer Bedeutung, he im Vergleich mit der in der Folgezeit durch h bezeichneten Entwickelung der Kirchenmusik als eine ähnliche herausstellt, wie auf dem Ge- e der Oper die eines Gluck im Verhältniss zu art.

Es sind ferner von Riedel herausgegeben worden: leutsche geistliche Lieder, vierstimmig gesetzt, für Vortrag in geistlichen Concerten, Kirchenaufführen, sowie in häuslichen Kreisen eingerichtet, 4 Hefte, Altböhmische Gesänge für gemischten Chor, 2 Hefte pzig, Fritzsch); Vier altdeutsche Lieder von Präus für vierstimmigen Chor und 12 ausgewählte odien zu Heinr. Elmenhorst's geistlichen Liedern von J. W. Franck, 2 Hefte (Leipzig, Wartig). In diesen Arbeiten, die in Folge der Aufführungen des Riedel'schen Vereins nicht nur in Leipzig, sondern auch auswärts zum grossen Theil schnell beliebt geworden sind, hat Riedel die Früchte seiner Studien in der alten Kirchenmusik niedergelegt; sie bekunden nicht nur ein vollständiges Heimischsein in der historisch modificirten Technik, sondern auch in der Conception und Ausführung oft ein wahrhaft poetisches Feingefühl.

Obschon die gesammten Verhältnisse es mit sich brachten, dass Riedel davon abstehen musste, als Componist aufzutreten, so hat er sich doch, als gewissermaassen eine praktische Aufforderung für ihn dazu vorlag, auch nach dieser Seite hin bethätigt, und zwar mit einem Cyklus patriotischer Männerchöre (Leipzig, Wartig), deren Entstehung durch den Krieg 1870 veranlasst wurde. In ihnen war es Riedel darum zu thun, gegenüber der Masse seichter Gelegenheitsfabrikate, an denen die Männergesangvereine sich meist genügen lassen mussten, diesen letzteren einen wirklich gehaltvollen, ernsten, geistig kraftvoll concentrirten Stoff zu bieten.

Feuilleton.

Ein englisches Urtheil über R. Wagner.

Einem durch das Erscheinen des 1. Bandes der Gesammelten iften und Dichtungen von Richard Wagner veranlassten Auf- in dem Londoner „Observer" entnehmen wir Folgendes:

„Wer die geistige Entwickelung irgend eines lebenden oder n Kunstgenius verfolgt hat, wird beobachtet haben, dass n theoretische Ueberzeugungen in Betreff seiner Kunst sein es Leben hindurch eine Art fortlaufenden Commentar zu n künstlerischen Schöpfungen bilden. Es kann kein eres Missverständniss geben, als anzunehmen, dass Wagner musikalischen Dramen nach gewissen zuvor construirten oder weniger excentrischen Kunsttheorien geschrieben . Er hat, gleichwie alle Männer mit starkem schöpferischen ieb, den langen, dunkeln Pfad mehr oder weniger instinctigen Schaffens breitgetreten, bis er zu einer vollkommenen terschaft in der Verbindung von Mittel und Zweck gelangte. Theorien und seine Praxis verwuchsen in einander, und wenn id etwas, so ist das Schaffen ein Resultat dieser letzteren. ner ist einer der ersten und vorzüglichsten Dichter, und sein dpunct unterscheidet sich von dem seiner Vorgänger nur ern, als er der Welt einen ausgearbeiteten und genauen ht von der geistigen Gährung gab, welche seinen Kunsten voranging und sie begleitete, und dass er dies gethan muss ihm den Dank aller Derer eintragen, welche wissen, ein Dichter etwas verschieden ist von einem blossen ıter, durch welchen die Götter schöne Gedanken entleeren. ıat, in Gemeinschaft mit Goethe, die äusserst seltene Gabe vollkommenen Bewusstwerdens aller seiner geistigen Beıngen und die Fähigkeit einer kaltüberlegten vollständigen enschaft, die Fähigkeit, sich wie einen Aussenstehenden zu beıten. Dies macht ihn so hochbedeutend als Dichter und iftsteller. Er spricht stets aus erster Hand, rodet s, als was er selbst gesehen und gefühlt hat und seine Gegenstände mit starkem und leidenschaftlichem Griffe

Hier ist keine Durchseihung der Ideen Anderer, kein Umen der Gedanken Anderer von Fläschchen zu Fläschchen. ar der Widerstreit zwischen seinem künstlerischen Wollen den bestehenden Mitteln, dieses zu verwirklichen, was ihn eine Zeit lang peinigte und ihn dann mit Gewalt zur Kritik trieb. Er bahnte seine Wege durch einen Wirrwarr von theoretischen Speculationen über die Opernbühne und ihre Elemente, die Darstellungskunst, die Musik und Dichtkunst, durch welche er nach einem langen und mühsamen Forschen zum Vierten kam; mehr als einer dieser Wege bestärkte ihn in seiner Ansicht, und seine künstlerische Kraft wuchs hundertfältig. Nach unserer Ansicht sind es drei Thatsachen, welche beinahe in allen Federstreiten, Wagner betreffend, verfolgt werden können. Erstens, dass er seine Kritiken und abstracten Theorien zu einer Zeit veröffentlichte, in welcher seine letzten Kunstwerke, bei denen allein diese Theorien ihre Bestätigung erhalten konnten, zu wenig bekannt waren und zu selten und nicht angemessen ausgeführt wurden; zweitens, dass durch die socialen und politischen Ketzereien, welche er bei seinen Vorschlägen, um die Luft zu klären und freie Lebensluft für seine künstlerischen Ideale zu finden, vorbrachte, das Volk erschreckt wurde; und zuletzt, dass er hier und da es für passend erachtete, seine Lehren durch Angriffe auf lebende Männer von Ruf, wie z. B. Meyerbeer, zuzuspitzen, bei Gelegenheit in einer sehr harten und unbarmherzigen Weise.

Ueber die Wichtigkeit genauer kritischer Einsicht für einen modernen Künstler kann es kaum zwei verschiedene Ansichten geben. Wir citiren Charles Baudelaire: „Alle grossen Dichter werden natürlich und nothwendig Kritiker. Ich beklage die Dichter, welche allein der Instinct führt, ich halte sie für unvollkommen; es wird wunderbar sein, wenn ein Kritiker Dichter wird, aber es ist unmöglich, dass ein Dichter nicht den Kunstrichter in sich vereinigt". Auch Matthews Arnold predigt oft denselben Text. In seiner lichtvollen Abhandlung „*The Functions of Criticism at the present time*" (Das Amt der Kritik in der Gegenwart) macht er auf die hohe Stellung aufmerksam, welche sich Goethe nicht nur in Deutschland, sondern in Europa errungen hat, setzt dem die vergleichsweise spurlose Erscheinung Byron's am englischen Horizont entgegen und beweist, dass Goethe solches Gewicht als Dichter hat, nicht weil seine schöpferische Kraft grösser war, sondern weil seine kritischen Anstrengungen und die seiner Zeitgenossen ihm einen stärkeren und sicheren Stützpunct gaben. Unter den Lebenden könnte man hierzu keine bessere Erläuterung finden, als Wagner.

Seine hauptsächlichsten theoretischen Werke wurden zwischen 1849 und 1852 veröffentlicht, als er aus Deutschland verbannt war und nicht die geringste Hoffnung hatte, eines seiner neuen Dramen der Opernbühne einverleibt zu sehen. Es entspann sich ein Federkrieg, in Vergleich zu welchem der Pariser Streit im letzten Jahrhundert zwischen den Gluckisten und Piccinisten als der Fresch-Mäusekrieg erschien. Scharfsinnige Kritiker, zwei Fliegen mit einem Schlage treffend, setzten seinen Theorien seine früheren Opern entgegen, stachen eine Menge Widersprüche auf und bewiesen, dass Beides das Erzeugniss eines verwirrten und ausschweifenden Kopfes sei. Einige behaupteten, dass er ein blosser Charlatan sei, welcher Theorien als einen Deckmantel erfand, um sein musikalisches Unvermögen zu verbergen; Andere, dass er ein musikalisches Genie sei, irregeführt durch die Neigung zu einer Handvoll Metaphysischem. Eine dritte, bei weitem die lärmendste Partei stellt ihn dem öffentlichen Aergerniss als einen wüthenden Narren hin, welcher alle bestehenden Kunstanstalten niederreissen möchte, um auf den Ruinen sich selbst als „Gott der Zukunft" aufzupflanzen. In einer Hinsicht, aber auch nur in einer, waren Alle einmüthig: dass eine Zwangsjacke ihm sehr ersprieslich sein würde. — Die meisten Meinungsverschiedenheiten in Kunstsachen, wie fast aller Widerstreit der Anschauungen über Welt und Leben, ist, wie wir glauben, auf jene philosophischen Grundbegriffe zurückzuführen, welche sich die Menschen entweder mit oder ohne vorgängige Prüfung zu eigen gemacht haben. Wagner sieht in der Kunst das letzte Erzeugniss, die Endblüthe der irdischen Dinge und er sucht darin das, was er das Drama nennt, in welchem der Mensch seine eigene Natur in all ihrer Würde als die höchste und, bestimmter gesprochen, die einzige angemessene künstlerische Ausdrucksweise betrachtet. Die in vieler Hinsicht neuen Bedingungen, unter welchen er die Verwirklichung eines Dramas für möglich hält, welches sich mit der stetigen Entwickelung der Humanität entfalten soll, bilden den Hauptinhalt seiner theoretischen Schriften. In „Kunst und Revolution" und vorzüglich in „Das Kunstwerk der Zukunft" sind die rund um diesen Mittelpunct des Dramas gezogenen Kreise von unermesslicher Weite und Schönheit — nicht das Geringste eines socialen und artistischen Utopiens. In seinen ausführlichsten Werke „Oper und Drama" und in der Abhandlung über „Deutsche Kunst und deutsche Politik" ziehen sich diese Kreise mehr in geschmeidigere Grenzen zusammen, und er strebt nach verhältnissmässig geraden und anwendbaren Endzielen.

Tagesgeschichte.

Berichte.

Leipzig. Das vom „Leipziger Musiker-Verein" am 18. d. M. unter Mitwirkung der HH. F. Lachner, Jadassohn, Reinecke und Gura veranstaltete Concert zum Besten seiner Invalidencasse hatte leider nicht den Zuspruch, der dem Unternehmen im Interesse des guten Zweckes zu wünschen gewesen wäre. Dieser Umstand, lässt sich zwar begreifen, im Hinblick auf die Ueberfülle von Musik, welche dem Publicum gegenwärtig geboten wird; andererseits aber hätte, wenn irgend eine, so die in Rede stehende Veranlassung dem Publicum eine Aufforderung sein müssen, die ihm nachgesagte Opferwilligkeit wohlthätigen Zwecken gegenüber zu bethätigen. Das Programm brachte an Instrumentalwerken die in d. Bl. schon besprochene Suite No. 6 von Lachner, von welcher. die Gavotte auch bei dieser Gelegenheit da capo verlangt wurde, ferner eine Concertouverture (C moll) von Jadassohn, die bei gewandter und effectvoller Formtechnik und manchen ansprechenden Motiven doch den rechten organischen Zusammenhalt vermissen lässt; ferner einen deutschen Triumphmarsch von Reinecke, dessen Lapidarstil und starker Farbenauftrag nie die Hand würde haben errathen lassen, aus der er hervorgegangen; sodann spielte Hr. Reinecke das erste Beethoven'sche Clavierconcert mit der ihm eigenen kernig-klaren Technik und mit künstlerischem Schliff. Hr. Gura betheiligte sich ausserdem mit dem lebhaft-beifällig aufgenommenen Vortrag dreier Nummern aus dem Cyklus „Liebeslust und Liebesleid" von H. Zopff. St.

Basel, 20. März. Die interessanteste und künstlerisch vollendetste Sololeistung in den drei letzten Abonnementconcerten bot unstreitig Frl. Lie aus Christiania, und hat dieselbe somit den günstigen Ruf, der ihr vorausgeeilt, auch hier in glänzender Weise gerechtfertigt. Ihr in das 10. Abonnementconcert fallende Vortrag von Schumann's Amoll-Concert war ganz besonders im 1. und 3. Satz vollendet. — In den beiden vorhergegangenen Concerten spielte Hr. Gayrhos (Lehrer an der hiesigen Musikschule) das Hmoll-Capriccio von Mendelssohn in correcter, gut musikalischer Weise, und Hr. Bargheer wendete seine Sympathie den zwei classischen Sätzen eines Violinconcertes von Bériot zu. Von Sängerinnen hörten wir Frl. Reiter, welche in Arien von Lotti und Sapienza Gelegenheit hatte, ihre hübsche Coloratur zu entfalten; ferner Frl. von Facius aus Berlin, welche eine Arie von Mozart und Lieder von Walter, Schumann und Hoffmann sang; doch weder in der Arie noch in den Liedern vermochte sie die gute Meinung, die sie nach ihrem früheren Auftreten hier zurückliess, aufrecht zu erhalten. — Frl. Rohr, eine geborene Schweizerin und Schülerin von Stockhausen, sang eine Arie aus den „Jahreszeiten" und Lieder von Mendelssohn und Schubert. Die junge Dame besitzt eine angenehm klingende Stimme, und ihre Vorträge liessen auch in mancher Beziehung die gute Schule ihres Lehrers erkennen, doch fehlt ihr dermalen noch die für öffentliches Auftreten nöthige Ruhe und Sicherheit. — Die Orchesterwerke: „Ocean"-Symphonie von Rubinstein, die beiden Sätze der Hmoll-Symphonie von Schubert, Ouverture zu „Hamlet" von Gade etc. kamen den hiesigen Verhältnissen nach zu recht befriedigender Ausführung, und hat namentlich das Streichorchester seit einigen Jahren, d. h. seitdem weniger Dilettanten und mehr Musiker dabei mitwirken, entschieden gewonnen. — Nicht übergehen dürfen wir das Concert, welches die Theatercommission zum Besten der hier gefeierten Leipziger Primadonna Frau Peschka-Leutner gab, die zuvor sechs Mal im Theater auftrat und besonders in Rollen, wo sie ihre ausserordentliche Coloratur entwickeln konnte, mit Beifall wahrhaft überschüttet wurde. Das erwähnte Concert war indessen nicht so besucht, wie man es nach allem Vorhergegangenen hätte erwarten können, woran vielleicht auch das ausser den Vorträgen der Concertgeberin uninteressante und zusammengestoppelte Programm die Schuld trug. Frau Peschka-Leutner sang Arie der Eglantine aus „Euryanthe" und die erste Arie der Königin der Nacht aus der „Zauberflöte", und war besonders die Mozart'sche Arie eine wirklich glänzende Leistung; hingegen hat ihr Liedervortrag („Widmung" und „Ich wandere nicht" von Schumann) weniger befriedigt, derselbe liess namentlich Wärme des Ausdrucks und Einfachheit vermissen. — Die Soiréen für Kammermusik (sechs an der Zahl) haben auch diesen Winter ein zahlreiches und dankbares Publicum gefunden, und heben wir unter den Vorträgen besonders hervor: Sextett (Bdur) von Brahms, Quartette von Schumann (Fdur), Schubert (Amoll), Beethoven (Amoll Op. 132) und Kreutzer-Sonate von Beethoven, gespielt von den HH. Gayrhos und Bargheer. Letzterer und Hr. Kahnt (Violoncellist) sind die Hauptstützen im Quartett, und beiden trefflichen Künstlern haben wir hauptsächlich das Gedeihen des verdienstvollen Unternehmens zu verdanken. m.

Magdeburg. Angesichts der herannahenden wärmeren Jahreszeit beginnt auch hier das Musikleben allmählich ins Stocken zu gerathen; ein Concertinstitut nach dem anderen stellt seine Thätigkeit ein. Den Abschluss einiger Concertcyklen deuteten wir früher bereits an. Diesmal haben wir noch nachzutragen, dass auch die Logenhausconcerte nunmehr ihr Ende erreichten; die 8. und letzte dieser Musikaufführungen fand am 6. März statt. An Orchesterwerken wurden an diesem Abend Schumann's Dmoll-Symphonie und die Ouverturen zu „Egmont" von Beethoven und zu den „Lustigen Weibern von Windsor" von Nicolai in durch-

nswerther Weise den Hörern übermittelt. Als Solisten . Heckmann aus Leipzig und die herzogl. Hofopern-Frl. Wilhelmine Schwartzkopf aus Dessau auf. Der ntete für seine echt künstlerische Interpretation des inconcertes, Op. 6, von Svendsen und des D dur-Con- von Bazzini reichen Beifall; leider hatte der Solist in t der Hinfälligkeit der einen Saite zu kämpfen. Frl. opf wusste ihre wohlklingende, ausgibige und gut Stimme beim Vortrag einer Scene aus „Romeo und n Bellini und zweier Lieder von Schubert und Schu- lgreich zur Geltung zu bringen. — Eine Woche später r Mitwirkung der Solisten Hrn. Rappoldi aus Berlin Klauwell aus Leipzig das Benefizconcert des Hrn. tor Jul. Mühling statt. Das Orchester und sein Diri- ienten vollkommen die ihnen von der zahlreichen Ver- für Vorführung der Pastoralsymphonie von Beethoven „Sommernachtstraum"-Ouverture von Mendelssohn ge- me Anerkennung. Die Solisten, von ihrem früheren uftreten her noch in gutem Andenken, bewährten sich als durchaus tüchtige Künstler. — Zwei Tage vor rochener Musikaufführung (also am 11. März) gab das itung des Organisten Hrn. Palme stehende „Gesang- " im Saale der Loge Harpokrates ein Vocalconcert, ster Theil Solo- und Chorgesänge von Hauptmann, Franz, Hinrichs und Curschmann und das Quintett ein Gott! ich rufe dich") aus Wagner's „Lohengrin" in igener Ausführung bot. Den zweiten Theil des Concertes e oratorische Composition, „Undine" betitelt, von Jul. Dieselbe erhebt sich nicht über das Niveau soge- Capellmeistermusik; Sätze in deutschem, französischem nischem Stil folgen in bunter Reihe aufeinander; dabei Alles glatt und fliessend ab, auch für den „Effect" ist — In genussreicher Weise verlief die 2. Triosoirée von ertwig und den HH. Heckmann und Stalknecht. Die rtheste Programmnummer war das A dur-Quartett von Man hofft auf eine Fortsetzung dieses echt künstlerischen ens. — Am 16. März — um auch dies noch zu erwähnen — i die von Hrn. Wehe geleitete Singakademie eine von rönte Aufführung von Händel's „L'Allegro, il Pensieroso erato". Leider diente den Vocalisten nur eine Clavier- noniumbegleitung zur Folie. Durch Hinzuziehung des dürfte der Eindruck des Oratoriums bedeutend an gewonnen haben. —rl.

hen, 16. März. Die zweite Triosoirée, veranstaltet durch Bärmann, Abel und Werner, bot neben zwei Trios von i (Op. 70, No. 2) und Haydn (No. 3 der Härtel'schen eine selten gehörte Composition von Beethoven: Varia- r Clavier und Violoncell über das Händel-Chorthema Sieger ruhmgekrönt" und Schumann's A moll-Sonate ie und Clavier. Im Ganzen dürfte mehr der Fleiss als sterung der Vortragenden gerühmt werden. — Das Pro- r 3. k. Vocalcapellesoirée war folgendes: 1) Doppel- otette „Ich lasse dich nicht" von J. Chr. Bach. 2) „Ave vierstimmig von Orlando di Lasso. 3) „Zion", fünf- Chor von Hammerschmidt. 4) Hymne („Sperent in te") sopran und Orgel von Rheinberger. 5) 16stimmiges von Orazio Benevoli. 6) „Komm, süsse Nacht", alt- Chormadrigal von John Wilbye. 7) a. Vierstimmiger Orazio Vecchi (1550), b. Tanzlied von Bald. Donati 8) Violinsonate von Rust. 9) Drei vierstimmige Lieder mann: a. „Abendlied", b. „Hell ins Fenster", c. „Wenn n gut sind". 10) Der 43. Psalm von Mendelssohn (acht- Trotz den vorzüglichen Leistungen der k. Vocalcapelle doch ihre Vorträge sehr, und Werke, wie z. B. das e „Kyrie" von Benevoli im Concertsaale aufzuführen, hstens interessant, aber nie eindrucksvoll in der vom ten beabsichtigten Wirkung sein. Solch ein 16stimmiges m Erbarmen („Kyrie eleison") klingt natürlich in hoch- Domen, wo der Schall von Säule zu Säule dringt und lägt, in ganz anderer Weise, als im Saale, dessen Akustik die unvermeidlich dünne Besetzung der ein- immen das ganze Gerippe des Werkes durchfühlen lässt und einem fadenscheinigen Tuche gleicht. Auch dürfte es angemessen sein, nicht wieder im Programm auf das 16. Jahrhundert zurückzukommen, wenn man sich bereits bis zum 18. oder 19. Jahrhundert durchgewunden hat. Frau von Mangstel sang die Rheinberger'sche Hymne sehr ausdrucksvoll, nur schien uns die Orgel zu stark registrirt. Hr. Josef Walter erntete gewohnten, feurigen Beifall. — Das jüngst gehörte Abonnementconcert der Musikalischen Akademie gewährte uns den Genuss, Brahms' Deutsches Requiem in nahezu mustergiltiger Ausführung zu hören. Wenn wir hier in Kurzem mit Befriedigung constatiren, dass das schnell berühmt gewordene Werk sich einer sehr achtungsvollen Aufnahme erfreute, so gestatten Sie doch, einige Worte über dasselbe anzufügen. Vor Allem drängt sich die Bemerkung auf, dass Brahms den Begriff „Requiem" zu weit fasste; denn eine Sammlung Bibelsprüche bildet streng genommen kein Requiem und bietet (wenn auch noch so geschickt zusammengestellt) dem Componisten nicht den schönen, echt musikalischen Vorwurf, wie der uralte, lateinische Text mit seinen granitenen Worten (?). Vergleichen Sie z. B. Stellen, wie „Rex tremendae majestatis" mit den trockenen Worten: „Sie sammeln und wissen nicht, wer es kriegen wird!" Unlängst war irgendwo zu lesen, dass es ein Vorzug des Brahms'schen Werkes sei, die engen confessionellen und conventionellen Schranken durchbrochen zu haben. Das klingt nach Etwas und imponirt gewiss Manchem; unseres Wissens aber ist ein Requiem jener Gottesdienst (Missa pro defunctis), welchen die katholische Kirche für die Seelenruhe der Verstorbenen feiert, wobei eine genau bestimmte Reihe von Hymnen („Requiem", „Dies irae", „Domine Deus", „Sanctus" etc.) gesungen wird. Ein Requiem mit „gesprengten confessionellen Schranken" gleicht also ungefähr der „monarchisch-constitutionellen Republik mit dem verstorbenen Grossherzog an der Spitze" 1848er Badener Andenkens. Wollen wir es also beim hergebrachten Requiem-Texte belassen — ist ja doch auch der reformatorische Versuch des seligen Gottfried Weber (aus Anlass der Mozart-Requiem-Controverse) ohne Wirkung geblieben. Betrachten wir das Brahms'sche Opus als das, was es wirklich ist, nämlich als musikalische Todtenfeier, so gestehen wir gerne dem Werke eine hohe Bedeutung zu, indem wir vor Allem seine edle Haltung, die jedem Effecthaschen ferne steht, betonen. Von vorzüglicher Originalität sind der 1., 2. und 6. Satz. Dem Requiem folgte als 2. Concerttheil die C moll-Symphonie von Beethoven und zwar leider in ziemlich zerfahrener Ausführung. — Der Oratorienverein machte uns gestern mit Händel's Trauerhymne (auf den Tod der Königin Caroline von England) und mit dem neuen Requiem von Franz Lachner bekannt. Natürlich war das grössere Interesse dem letzten Werke zugewendet, von dessen jüngsten Erfolgen in auswärtigen Städten man viel gehört hatte, und das bereits eingehend in den Leipziger Blättern besprochen wurde, weshalb wir nur bemerken wollen, dass das „Lacrymosa", „Hostias" und „Sanctus" jedenfalls die bedeutendsten Nummern des Werkes sind und besonders letzteres einen nachhaltigen Eindruck macht, den das darauf folgende, etwas gewöhnliche „Pleni sunt coeli" entnüchtert. Ueberhaupt dünkt uns, als fiele vom „Sanctus" an das ganze Werk ab. Die Ausführung von Seite des Chors und Orchesters war vorzüglich; unter den Solisten ragte Frl. Hedwig Kindermann durch ihr ungewöhnliches Stimmmaterial besonders hervor. — Dem von Hrn. Heinrich Stiehl aus Petersburg mit der Sängerin Leontjeff aus Mailand veranstalteten Concert im k. Odeon beizuwohnen, waren wir verhindert. Der Concertgeber spielte meist eigene Compositionen. — Die vom Generalintendanten von Perfall auf allerhöchsten Wunsch componirte Musik zu Racine's „Esther" hatte sich so sehr des Königs Beifall errungen, dass derselbe in einem äusserst gnädigen Handschreiben seine Zufriedenheit aussprach. Auch die öffentliche Kritik lautet günstig über die Musik und sorgfältige Ausstattung des Dramas. M.

Concertumschau.

Altdorf. Concert im Schullehrerseminar am 20. März: Motetten von Palestrina und Aichinger, „Das Thal des Espingo", Ballade für Männerchor und Orchester von Rheinberger etc.

Amsterdam. 4. Kammermusiksoirée des Hrn. D. de Lange unter Mitwirkung von Frl. Franziska Stoetz und der HH. Heckmann aus Leipzig, S. de Lange aus Rotterdam und eines ungenannten Violoncellisten: Claviertrio Op. 8 von Brahms, Violinsuite von Goldmark, Violinsonate von Händel, Lieder von D. de Lange und G. J. v. Eyken, „Märchenbilder" für Clavier von S. de Lange.

Basel. 6. Kammermusik der HH. Bargheer und Genossen: Quartette von Mozart und Beethoven (Op. 132), Claviertrio von Haydn.

Berlin. Am 25. März von Hrn. Dienel geleitetes Concert in der Domkirche mit Werken von Bach, Pergolese, Stradella, Tartini, J. Gallus, Beethoven, Lüdecke und Grell und unter Mitwirkung der Fr. Mallinger, der Fr. Jachmann-Wagner, der HH. Stahlknecht und Rehfeld, sowie des k. Domchors. — 1. Symphoniesoirée (2. Cyklus) der k. Capelle: G dur-Symphonie für Streichinstrumente von S. Bach, D moll-Clavierconcert von Mozart, Es dur-Symphonie von Beethoven. — Concert in der Petrikirche am 29. März: „Der Tod Jesu" von Graun.

Breslau. Tonkünstlerverein am 25. März: Quintett für Piano, Flöte, Clarinette, Horn und Fagott Op. 55 von A. Rubinstein, Baritonlieder von Schubert und Damrosch, A moll-Streichquartett Op. 132 von Beethoven. — Concert der Singakademie am 28. März: „Die Schöpfung" von J. Haydn.

Carlsruhe. Grosses Concert im Hoftheater am 24. März: 9. Symphonie von Beethoven, „Genovefa"-Ouverture von Schumann, Rhapsodie (aus Goethe's „Harzreise im Winter") für Altsolo mit Männerchor und Orchester von J. Brahms, A dur-Concert von Svendsen und Concertstück von Bazzini (Hr. Violinvirtuos Heckmann aus Leipzig).

Düsseldorf. Familienabend des Evangelischen Gesangvereins am 26. März unter Leitung des Hrn. Th. Ratzenberger: Geistliche Gesänge für gemischten Chor von M. Hauptmann, Claviersoli von Händel und Beethoven, Passionsmusik von H. Schütz (4. Theil).

Erfurt. Triosoirée von Frl. M. Breidenstein und den HH. Fleischhauer und L. Grützmacher aus Meiningen: Claviertrios von Beethoven (Op. 70, D dur) und Bargiel (Op. 37), Clavier-, Violin- und Violoncellsoli.

Esslingen. Am 15. März Aufführung von Schumann's „Der Rose Pilgerfahrt" durch den Oratorienverein.

Frankfurt a. M. Coucert des Violinisten Hrn. R. Gleichauff am 18. März: Clavierquartett von Schumann, C moll-Violinsonate von Beethoven etc.

Hamburg. Wohlthätigkeitsconcert der Singakademie am 26. März: „Ein deutsches Requiem" von Brahms etc.

Hannover. Concert in der Marktkirche am 29. März: Matthäus-Passion von Bach.

Kronstadt (Siebenbürgen). Concert des Musikvereins am 16. März mit für die dortigen Verhältnisse stattlichen Orchester- und Chormassen: „Freischütz"-Ouverture von Weber, 7. Symphonie von Beethoven, „Hochzeitsmarsch" und „Brautzug" aus „Lohengrin", Ouverture und 1. Finale aus „Rienzi" von Wagner.

Leipzig. Am Charfreitag Aufführung von Bach's Matthäus-Passion unter üblicher Leitung des Hrn. Reinecke und solistischer Mitwirkung von Frl. Mahlknecht, Frl. Schmidt (Berlin), den HH. Schneider (Rotterdam), v. Milde (Weimar), Ehrke und Pielke. — Diese Aufführung litt im Wesentlichen an denselben misslichen Umständen, die in dem in No. 16 unseres vor. Jahrg. enthaltenen Bericht über die damalige Wiedergabe angeführt sind.

Lübeck. Geistliches Concert in der St. Marienkirche am 24. März: Orgelpräludium von Bach, Passionslied von J. W. Franck, „Kyrie" und „Gloria" aus der „Missa choralis" von Liszt, Passionsmotette und Psalm 150 für mehrstimmigen Knabenchor von H. Jimmerthal, Motette von E. F. Richter etc.

Magdeburg. Concert des Kirchengesangvereins in der St. Johanniskirche am 29. März: Johannes-Passion von Bach. Solisten: Frl. Marie Beck aus Magdeburg, Hr. Rebling aus Leipzig und Hr. Bletzacher aus Hannover.

München. *3. Triosoirée der HH. C. Bärmann* und Genossen: Clavierquartett in Es dur von J. Rheinberger, Variation Pianoforte und Clarinette von Weber, Claviersonate Op. 5 Trio Op. 97 von Beethoven.

Naumburg a. S. Musikalische Abendunterhaltung de sangvereins: Streichquartette von Haydn (E dur) und Bee (E moll), vorgetragen von den HH. Röntgen und Genosse Leipzig, Violinsonate von Tartini, gemischte Chöre von R berger („Die Schäferin vom Lande") und Mendelssohn.

Paris. 2. Concert spirituel der Société des concerts: 1. phonie und Theile aus dem Septett von Beethoven, „Die F nach Egypten" von H. Berlioz etc. — 4. Sitzung der mann-Société: Trio Op. 97 von Beethoven, Streichquartet F dur und Es dur von Schumann.

Pest. 6. Orchesterconcert von Hans Richter: „Freisch Ouverture von Weber, Mephisto-Walzer von F. Liszt, Co arie mit obligater Violine von Mozart (Frau Pauli, Hr. A dur-Symphonie von Beethoven.

Prag. 5. Conservatoriumsconcert: „Wallenstein", sym nisches Tongemälde von J. Rheinberger (unter Leitung Componisten), Concertouverture in D moll von J. Krejci, E Trauermarsch von Schubert-Liszt, Claviervorträge der Fr. Heinze aus Dresden (F moll-Concert von Chopin und Concert von Weber).

Rotterdam. Musikalische Soirée des Hrn. S. de Lange Mitwirkung der HH. Heckmann aus Leipzig (Violine) u Eberle (Violoncell): H moll-Claviertrio von J. Brahms, S für Clavier und Violine von S. de Lange, Claviersonate Beethoven (Op. 53) und Violinsonate von Händel.

Sondershausen. Festvorstellung im Hoftheater am 22. M Huldigungsmarsch von Wagner, „Prinzessin Ilse", für Chor und Orchester von M. Erdmannsdörfer etc. — Die führung des letzteren Werkes trug dem dirigirenden Compon neben einer Anzahl Lorbeerkränze einen werthvollen gold Taktirstock ein.

Weimar. Concert in der Stadtkirche am 28. März: profundis" (Psalm 130) für achtstimmigen Chor, Soprans grosses Orchester und Orgel von Raff, „Ein deutsches Requi von Brahms. Solisten: Frau Diez und Hr. Leop. Müller.

Zofingen. Am Charfreitag von Musikdirector Hrn. Pe geleitete Aufführung von H. Schütz' Passion in der Bearbeit von C. Riedel.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogra zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertums ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Von Hamburg zurückgekehrt, gab Pollini's it nische Operntruppe am 1. April hier eine dritte Vorstel („Barbier von Sevilla"). — **Dresden.** Frl. Löffler vom Stram Theater in Wien und Frl. Possiachi ebenfalls aus Wien neuerdings für die hiesige Hofoper engagirt worden. Am 3. A führte uns die italienische Operngesellschaft des Impresario P lini den „Barbier von Sevilla" vor. — **Hamburg.** Am 2. A eröffnete Hr. Sontheim hier als Eleazar in der „Jüdin" Gastspiel. — **Stuttgart.** Hr. Speigler vom Hoftheater zu C ruhe trat am 1. April hier als Sarastro auf. — **Wien.** Das 3. Gesammtgastspiel der Merelli'schen Operngesellschaft im Th an der Wien bot am 23. und 26. März Wiederholungen Verdi's „Rigoletto". Die 5. und 6. Vorstellung werden Traviata" und „Linda von Chamounix" bieten. Am 7. A wird Frl. Dillner vom Deutschen Landestheater zu Prag bereits früher erwähntes Gastspiel an der hiesigen Hofoper öffnen, und zwar als Aennchen im „Freischütz". Am 1. Mai der hiesige Kammer- und Hofopernsänger Hr. Walter se contractlichen Urlaub an, den er diesmal zu einem 6—8wöch lichen Aufenthalt in London benutzen wird. Der Künstler denkt, einer persönlichen Einladung der Prinzessin von W folgend, sich dort als Liedersänger hören zu lassen; ein ebenfalls angebotenes Bühnengastspiel hat Hr. Walter gelehnt.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 27. März: „Christe, du Lamm Gottes“ von M. Hauptmann; Zwei „Sprüche“ von Mendelssohn. Am 28. März: Schlusschor aus dem Oratorium „Das Ende des Gerechten“ („Wir drücken dir die Augen zu“) von Schicht. — **Dresden.** Neustadtkirche am 28. März: „Christe, du Lamm Gottes“ von J. G. Schicht; Deutsche Messe von F. Schubert. — **München.** St. Michaelis-Hofkirche am 27. März: Responsorien von C. Ett. Am 28. März Vormittags: Missa „Aeterna Christi munera“ von Palestrina; Offertorium („Dextera domini“) von Orl. di Lasso; Graduale und „Pange lingua“ von C. Ett; „Adoro te“, arrangirt von C. Ett. Nachmittags: Responsorien etc. von C. Ett. Abends: „Miserere“ (vier- und fünfstimmig) von Tomaso Baj. Allerheiligen-Hofcapelle am 27. März: Matutin mit Responsorien von Palestrina; „Benedictus“ (vierstimmig) von Jac. Händl. Am 28. März Vormittags: Missa „Assumtus est“ (sechsstimmig), Graduale („Christus factus est“, vierstimmig) und Offertorium („Dextera domini“, fünfstimmig) von Palestrina. Nachmittags: Matutin mit Responsorien von Palestrina; „Benedictus“ von F. Lachner. Abends: „Miserere“ (zehnstimmig) von G. Aichinger. — **Prag.** Capuzinerkirche zu St. Joseph am 29. März: „Stabat mater“ von Pergolese. — **Wien.** K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 27. und 28. März: Lamentationen von verschiedenen Componisten. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 25. März: Messe in C von Mozart mit Einlagen von L. Weiss. Am 29. März: „Die sieben Worte des Erlösers“, Oratorium von J. Haydn. Pfarrkirche zu Mariahilf am 29. März: „Stabat mater“ von Astorga (für Soli, Chor und Orchester bearbeitet von R. Franz). Pfarrkirche zu Rossau am 25. März: Messe in C von M. Haydn mit Einlagen von A. Kosch und Wenusch. Am 29. März: „Die sieben Worte des Erlösers“, Oratorium von J. Haydn.

Opernübersicht.

(Vom 23. bis 31. März.)

Leipzig. Stadtth.: 31. Weisse Dame. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 23. Troubadour; 25. Freischütz; 26. Hermione; 27. Fra Diavolo; 31. Don Juan. Walhalla-Volksth.: 24., 26., 28. u. 31. Jüdin. Victoria-Th.: 23., 24., 25., 26., 27., 28., 30. u. 31. Schneeball. — **Bremen.** Stadtth.: 24. Romeo und Julie (Bellini). — **Chemnitz.** Stadtth.: 31. Margarethe. — **Cöln.** Thalia-Th.: 27. Postillon von Lonjumeau; 31. Hugenotten. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 31. Zauberflöte. — **Elberfeld.** Stadtth.: 24. Zauberflöte; 31. Afrikanerin. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 23. Lohengrin. — **Hamburg.** Stadtth.: 23. Barbier von Sevilla; 24. u. 31. Tannhäuser; 25. Troubadour. — **Magdeburg.** Stadtth.: 24. Zauberflöte; 25. u. 27. Rienzi; 31. Weisse Dame. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 24. Margarethe; 26. Troubadour. — **Nürnberg.** Stadtth.: 24. Wilhelm Tell. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 25. Meistersinger. Kralovské zemské ceské divadlo: 23. Ruslan a Ludmilla (Glinka); 25. La Traviata; 27. Blesk (Halévy). — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 23. Zauberflöte; 31. Robert der Teufel. Theater an der Wien: 23. u. 26. Rigoletto; 27. Grossherzogin von Gerolstein.

Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), Claviertrio in Esdur. (Erfurt, Triosoirée von Frl. Breidenstein und HH. Fleischhauer und L. Grützmacher.)

Berlioz (H.), „Vehmrichter“-Ouverture. (Dresden, Symphonieconcert von Mannsfeld.)

Brahms (J.), „Ein deutsches Requiem“. (Mannheim, Concert des Musikvereins.)

— — Clavierquartett in Adur. (Mannheim, 3. Kammermusik der HH. Naret-Koning und Genossen.)

— — Claviertrio in Hmoll. (Amsterdam, 7. Kammermusiksoirée des Hrn. D. de Lange. Rotterdam, Musikalische Soirée des Hrn. S. de Lange.)

Brahms (J.), „Schicksalslied“. (Breslau, 12. Abonnementconcert des Orchestervereins. Frankfurt a. M., 12. Museumsconcert.)

— — Rhapsodie für Altsolo mit Männerchor und Orchester. (Carlsruhe, Wohlthätigkeitsconcert im Hoftheater.)

Bruch (M.), „Frithjof-Scenen“. (Würzburg, Liedertafelconcert.)

Goldmark (C.), Suite für Pianoforte und Violine. (Amsterdam, 4. Kammermusiksoirée des Hrn. D. de Lange.)

Lange (S. de), Sonate für Pianoforte und Violine. (Rotterdam, Musikalische Soirée des Autors.)

Liszt (F.), „Tasso“. (Boston, 7. Harvard-Symphonieconcert.)

— — „Gaudeamus igitur“, Humoreske für Männerchor und Orchester. (Dresden, Concert von Mannsfeld und dem Orpheus.)

Raff (J.), „De profundis“ für achtstimmigen Chor, Sopransolo, Orchester und Orgel. (Weimar, Concert in der Stadtkirche.)

Rheinberger (J.), Clavierquartett in Esdur. (München, 3. Triosoirée der HH. Bärmann und Genossen.)

— — „Das Thal des Espingo“, Ballade für Männerchor und Orchester. (Altdorf, Concert im Schullehrerseminar.)

— — „Die Schäferin vom Lande“, für gemischten Chor und Pianoforte. (Naumburg a. S., Abendunterhaltung des Gesangvereins.)

Rubinstein (A.), Symphonie No. 1. (Graz, 5. Mitgliederconcert des Steyermärkischen Musikvereins.)

Wagner (R.), Vorspiel zu „Tristan und Isolde“. (Graz, 5. Mitgliederconcert des Steyermärkischen Musikvereins.)

— — „Eine Faust-Ouverture“. (Dresden, Symphonieconcert von Mannsfeld.)

— — Kaiser-Marsch. (Würzburg, Festvorstellung im Stadttheater.)

Journalschau.

Echo No. 13. Die Frage über Unterstützung der Musik von einer politischen Körperschaft. — Berichte und Notizen. — Beilage: Besprechung von F. W. Jähns' C. M. v. Weber in seinen Werken. — Nachrichten und Notizen.

Euterpe No. 3. Anfrage (ein Cantional aus dem 17. Jahrhundert betr.). — Wagneriana. Von A. W. Ambros (Abdruck aus dessen „Bunte Blätter“). — Weltausstellung 1873 in Wien (die Ausstellung Cremoneser Instrumente betr.). — Anzeigen und Beurtheilungen. — Nachrichten.

Neue Berliner Musikzeitung No. 13. Recensionen (Compositionen von B. Ramann [Op. 25] und F. Ries [Op. 15]). Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 14. — Besprechung von F. W. Jähns' C. M. v. Weber in seinen Werken. — Berichte (u. A. ein aus dem „Ung. L.“ abgedruckter über Liszt's neuliches Auftreten als Pianist) und Notizen.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Ueber die Zusammensetzung des Orchesters zu der von R. Wagner am 22. Mai in Bayreuth geleiteten Aufführung von Beethoven's 9. Symphonie können wir heute Näheres mittheilen. Berlin und Wien liefern die allerersten Mitglieder ihrer Orchester, sodass der Meister die ersten Flötisten, Oboer, Clarinettisten etc. doppelt zusammen hat. Der Grossherzog von Weimar entsagt seiner Capelle für die Pfingstwoche sogar gänzlich und stellt das Orchester voll zur Verfügung. Weiter ist tüchtiger Zuzug von Mannheim und Pest bestimmt zu erwarten. Hingegen will man in Carlsruhe, Darmstadt und Dresden selbst Opernvorstellungen in jenen Tagen geben und die Musiker deshalb zu Haus behalten. Interessant ist hierbei Carlsruhe insofern, als das vollständige Hoforchester mitwirken wollte und seinen Wunsch sogar durch Eingabe an die Intendanz zu verwirklichen suchte. Hr. Director Kaiser aber hat, entgegen einer früheren von uns wiedergegebenen Nachricht, schliesslich auch die bescheidenste Betheiligung an der Bayreuther Aufführung

seitens der Carlsruher Hofcapelle abzulehnen beliebt und zwar im Hinblick auf die auf Pfingsten angesetzte Vorführung von Gounod's „Faust", für die er sämmtliche Musiker im Dienste behalten müsse. Allerdings geht die würdige Inscenesetzung dieser französischen Oper einer Musteraufführung von Beethoven's, Hrn. Kaiser bez. ihres Werthes vielleicht etwas zweifelhafterer „Neunter" bei Weitem vor! In Dresden dürfte es vielleicht doch wenigstens einigen Hofcapellmitgliedern noch gelingen, Urlaub zu der Reise nach Bayreuth zu erlangen. Stuttgart, wo auch angefragt wurde, hat unseres Wissens bis jetzt noch keine Antwort gegeben. Nach Alledem steht aber schon jetzt ein ganz vortreffliches Orchester für den Bayreuther Festtag zu erwarten.

* Der „Wiener Musikerbund", der sich die Wahrung und Förderung der geistigen und materiellen Interessen der Musiker Wiens zur Aufgabe gestellt hat, hielt am 28. März seine constituirende Versammlung ab.

* Das diesjährige grosse Märkische Sängerfest findet in den Tagen vom 1. bis 3. Juni in Berlin statt.

* Der Municipalrath zu Lyon hat 500,000 Frcs. zur Wiederherstellung des Théâtre de Célestins bewilligt.

* Die zum Neubau des Stadttheaters zu Barmen benöthigte Summe von 100,000 Thlr. ist auf dem Wege der Subscription fast vollständig gedeckt worden.

* In Copenhagen gingen vor einigen Tagen Wagner's „Meistersinger" unter glänzender Aufnahme zum ersten Mal in Scene.

* Im Théâtre royal zu Gent befindet sich Wagner's „Rienzi" in Vorbereitung.

* H. Litolff arbeitet zur Zeit an einer „Heloise und Abailard" betitelten dreiactigen komischen Oper, welche Ende dieses Jahres in den Folies dramatiques zu Paris zur Aufführung kommen soll.

* Die Ende März im Berliner Opernhause zum Besten des Chorpersonals dieser Bühne veranstaltete Matinée ergab die überraschend hohe Einnahme von 3000 Thlr.

* Herr Capellmeister F. Hiller dürfte diesmal denn doch in Berlin mehr äusserliche Auszeichnungen (Kronenorden, Schenkung der Portraits des Kaiserpaares etc.), als rein künstlerische Erfolge gefunden haben. Die dortige Presse ist ihm theilweise recht mannhaft zu Leibe gegangen und hat ihm unverhohlen ihre Meinung ausgesprochen trotz der Bedeutung, die man diesem Capellmeister am Rhein zuweist, und trotz der hohen Protection, deren sich derselbe gerade in der Hauptstadt des Deutschen Reiches erfreut. Ohne damit unserem geschätzten ständigen Berliner Berichterstatter vorgreifen zu wollen, theilen wir heute schon eine bezeichnende Stelle aus einem Referat der „N. A. Z." mit, die so lautet: „Hiller's Name ist viel genannt, seine Werke sind wenig gekannt. Eine nervöse Unruhe hat ihn von jeher nach hier und dort getrieben, die Sucht nach Ruhm liess ihn dies und das schreiben; man behauptet, dass er nicht von einem Compositionsplane irgend eines namhaften Musikers hören könne, ohne sofort denselben seinerseits auch in Angriff zu nehmen. Bis vor einiger Zeit hatte sein Name als Oratorien-Componist noch guten Klang, aber die letzte Aufführung seiner „Zerstörung Jerusalems" zerstörte auch diesen Nimbus, mit welchem gute Freunde ihn umwoben hatten. Fétis z. B. bezeichnet ihn als einen „unbestritten grossen Musiker", als den „Musiker der Gegenwart, dessen Eigenschaften die am meisten schätzenswerthen" seien. Freilich ist der Berliner Capellmeister Dorn der Meinung, „gegen eine Art der Musikmacherei, wie sie Hiller im letzten Concert trieb, könne nicht scharf genug aufgetreten werden." Hr. Hiller fordert allerdings zu einer scharfen Sprache förmlich heraus, unseres Erachtens aber doch weniger durch seine Compositionen, als durch seine schriftstellerischen Excursionen in der „Cöln. Ztg.", wo man vierzehn Tage vor seinem hiesigen Concerte eine „Musikalische Plauderei" aus seiner Feder über einen Beethoven-Abend des Hrn. Hans v. Bülow las, die an Rücksichtslosigkeit gegen einen so hoch stehenden Kunstgenossen durchaus Nichts zu wünschen übrig lässt. — Damit nun nicht mehr bei uns gefragt werden könne: Was hat denn der viel genannte, berühmte Componist eigentlich componirt? — gab er uns gleich einen ganzen „Hiller-Abend" und zeigte sich nicht nur als Componist, Dirigent und Virtuos, sondern auch von einer ganz neuen Seite, indem er uns mit einem Liede bekannt machte, dessen Ton- und Wortdichter er ist. Was er von Hrn. Bülow's Concert schrieb: „Der Concertgeber versetzte sein, wenn auch nicht allzuzahlreiches, aber durchaus gewählt-musikalisches Publicum durch mehrere Stunden in ein so athemloses Erstaunen, dass es zuletzt etwas schmerzhaft wurde" — das passt überraschend auf sein eigenes und würde ganz und gar auf dasselbe anzuwenden sein, wenn anstatt „ein athemloses Erstaunen" dastände „eine kopfschüttelnde Verwunderung", und es anstatt „schmerzhaft" hiesse „schmerzlich langweilig" etc. etc.

* Hr. Emil Breslaur in Berlin kann sich mit der Besprechung seiner „Musik-pädagogischen Flugblätter" in No. 11 d. Blts. nicht zufriedenstellen, sondern gibt sich vielmehr in heutigen Inseratentheil Mühe, seine angegriffene Reputation durch das Gegengewicht eigenen Geistes und fremder Urtheile über beregte Flugblätter wiederherzustellen. Zur weiteren Charakteristik des Hrn. Breslaur mögen ausser seiner Bekanntgabe selbst nun aber auch noch folgende dem Brief, in dessen Begleitung das Inserat des Hrn. Breslaur einlief, entnommene Zeilen dienen: . . . . . „Der Verleger einer Zeitung ist verantwortlich für das, was seine Zeitung bringt und hat doch vor allen Dingen sein eigenes Interesse zu wahren. Ich glaube, es würde Ihnen nicht gefallen, wenn W(üerst). und ich in den uns zu Gebote stehenden fünf Zeitungen Ihre Verlagsartikel so mit Koth bewerfen würden, wie es in Ihrer Zeitung mit Verlagsartikeln von Bock und Bahn geschehen ist. Meine Schüler zählen nach Hunderten und meine Freunde auch. Ich habe bisher nach Kräften für die Verbreitung Ihrer Zeitung gewirkt, da ich sie für ein sehr gut redigirtes Blatt halte, es würde mir natürlich nicht einfallen, das ferner zu thun, wenn ich ähnlichen Artikeln wieder begegnen würde" etc.

* Wie der „B. B.-C." erfährt, hat Frau Mallinger am 22. März mit dem Impresario Merelli einen zweimonatlichen Gastspielvertrag (Nov. und Dec. 1872) für St. Petersburg und Moskau abgeschlossen. Nach anderen Blättern ist der Contract ein viermonatlicher und garantirt der Künstlerin ein Honorar von 66,000 Frcs.

* Th. Wachtel hat während seiner viermonatlichen Kunstreise durch Amerika, wenn auch durch eine Kehlkopfentzündung mehrfach am Auftreten gehindert, zuverlässigen Berichten zufolge doch noch gegen 56,000 Dollars bei Seite legen können. Die Bühnenpostillone scheinen sich also immer noch etwas besser zu stehen, als die Staatspostillone.

* Wir theilten schon mit, dass Franz Abt nach Amerika reisen wolle. Er hat eine Einladung zu dem Gesangfest in St. Louis erhalten und angenommen. In Baltimore wird ihm allein zu Ehren ein grosses Concert veranstaltet werden, an dem sich sämmtliche dasige Gesangvereine betheiligen wollen. Welch ein Enthusiasmus!

* Während der Ostermesse wird der Musikdirector Jos. Gungl aus München mit seiner Capelle 14 Concerte in Leipzig geben.

* Musikdirector Bilse hat die in seinem Orchester vacant gewordene Stelle eines ersten Soloviolinisten für das classische Genre durch den herzogl. Sachsen-altenburg. Kammervirtuosen Hrn. O. Lüstner, einen der tüchtigsten und strebsamsten Künstler Breslaus, besetzt.

* Die HH. Musikdirector Bratfisch in Stralsund, Concertmeister Fleischhauer und Kammervirtuos L. Grützmacher in Meiningen werden nächstens in Stralsund eine gemeinschaftliche Concerttour beginnen, welche verschiedene Städte der dortigen Gegend in ihr Bereich ziehen soll.

Auszeichnungen. Der Herzog von Meiningen hat den HH. Hofcapellmeister Emil Büchner das dem herzoglich Sachsen-Erne-

stinischen Hausorden affiliirte Verdienstkreuz, Concertmeister F. Fleischhauer die demselben Orden affiliirte Medaille in Gold und Kammermusicus Leopold Grützmacher das Diplom eines Kammervirtuosen verliehen.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen:

J. Rheinberger, Fünf Motetten für gemischten Chor, Op. 40.
E. F. Richter, Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapuncts. Praktische Anleitung zum Studium desselben.

In Sicht:

C. G. P. Grädener, Clavierquintett, Op. 57.
H. v. Herzogenberg, Duo für Pianof[illegible] Violoncell

Die durch Beilage zu unserer vor. No. [illegible]n Novitäten der Edition Peters werden eine höchst [illegible]rthe baldige Fortsetzung in der Ausgabe der Partituren zu folgenden Werken erhalten: L. v. Beethoven, „Fidelio“ (mit vollständigem Dialog), sowie die Symphonien No. 6—9. — Ch. W. v. Gluck, „Iphigenia auf Tauris“, „Iphigenia in Aulis“, „Alceste“, „Armida“. (Diese Ausgabe mit französische[illegible] deutschem Text ist überhaupt die erste deutsche und [illegible] willkommener sein, als sie die der französischen [illegible] schlenden Wiener Veränderungen enthält.) — [illegible] Don Juan“ (in der Rochlitz'schen Uebersetzung [illegible] recitativen). — Die angeführten Gluck'sche[illegible] sserdem auch noch in den Stimmen.

Die in vor. No. als [illegible] führung eines Oratoriums von O. Kolb [illegible] Glück noch auf einen späteren Termin ve[illegible]

Briefkasten. *Leser* in *K. i. d. N.-M.* [illegible]ar, als Sie Beethoven's Trauermarsch, seta[illegible] wegene Berichterstattung in Verwunderung. Wir besc[illegible]n solchem Falle herzlich gern mit dem blo[illegible] *Carl Locker* in *Wien*. An Stelle der gewünschten Pho[illegible]f Ihre weitere Correspondenzkarte ein. Sie [illegible]nderbare Schreiblust, doch dem Muthigen gehört ja die [illegible] *M.* in *P.* Geistreiches Aesthetisiren ohne ent[illegible]ig und nützlicher durch andere Schriften zu ersetzen.

[illegible]chenb[illegible]

Anzeigen.

[116.] **An Stelle einer Entgegnung.**

Ein türkisches Sprichwort sagt: „Wer stehen bleibt, um allen Hunden, die ihn anbellen, Steine nachzuwerfen, kommt nie ans Ziel seiner Reise.“ — Auch mir fällt es nicht ein, mich durch Abwehr des in No. 11 d. Ztg. enthaltenen gehässigen Angriffes gegen mich und meine musikpädagogischen Flugschriften, der sich durch seine ganze Haltung als boshaftes Gekläff kennzeichnet, auch nur einen Augenblick aufzuhalten. Ich begnüge mich damit, das Urtheil einiger Männer von pädagogischer und künstlerischer Bedeutung über die genannten Schriften hierherzusetzen und es der Beurtheilung der Leser dieser Ztg. anheimzugeben, wessen Urtheil mehr ins Gewicht fällt, das dieser Männer, oder das eines Feiglings, der sich unter der Chiffre F.... r. zu verbergen sucht.

Berlin, 27. März 1872.

Emil Breslaur,
Lehrer der Theorie u. d. Clavierspiels an der „Neuen Akademie d. Tonkunst“, zweiter Musikreferent des „Fremden- u. Anzeigeblattes“.

Königsberger Hartung'sche Zeitung, 27. Juni 1871.

Musikpädagogische Flugblätter No. 1 und 2 u. s. w.

Der Verfasser dieser Flugblätter wirkt als Lehrer der Theorie und des Clavierspiels an der Kullak'schen „Neuen Akademie der Tonkunst“ zu Berlin; derselbe offenbart in seinen Aufsätzen eine ernste, geistig wie praktisch gediegene Auffassung seines Berufs. No. 1 enthält die Einleitung, einen Aufsatz über Classenunterricht und einen anderen über die Leh[illegible]der Tonleitertheorie. Wendet sich diese Nummer an ein wen[illegible] ausgebreitetes Publicum, so findet die No. 2 einen um so [illegible]eren Leserkreis, wenigstens verdient sie einen solchen. De[illegible]halt bringt nämlich einen Beitrag „zur methodische[illegible]ung des Clavierspiels“ und gibt dem Schüler Ra[illegible]ge für sein Privatstudium. Wir möchten zur Lecture ge[illegible]s Aufsatzes dringend rathen und empfehlen überhaupt di[illegible]ng dieser Flugblätter dem musa womit [illegible]ciell auch dem [illegible]udirenden Publicum.

[illegible]ohl rem mus[illegible] **Köhler.**

ei[illegible]

Vossische Zeitung, 10. Febr. 1872.

Emil Breslaur. Musikpädagogische Flugschriften.

Zwei kleine Abhandlungen liegen vor uns, die sich auf die „methodische Uebung des Clavierspiels“ und den „Unterricht in der Harmonielehre“ beziehen. Der Verfasser, selber ein erfahrener Lehrer auf beiden Gebieten, gibt beherzigenswerthe Regeln, die von genauer Kenntniss des Gegenstandes und von ruhigem pädagogischen Nachdenken zeugen. Lehrer, Eltern und reifere Schüler werden mannichfachen Nutzen daraus ziehen.

G(ustav) E(ngel).

In gleich günstiger Weise äussern sich die Professoren **Fl. Geyer, Dorn, Rudorff,** Hr. **Robert Schaab** u. A.

[117.] In meinem Verlag sind erschienen:

Drei Duos für Pianoforte und Violine

über Motive aus Richard Wagner's Opern

von

Joachim Raff.

No. 1. **Der fliegende Holländer** — Thlr. 27½ Ngr.
No. 2. **Tannhäuser** . . . . . 1 „ 5 „
No. 3. **Lohengrin** . . . . . 1 „ — „

Leipzig.

C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.
R. Linnemann.

[118.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von

Musikalien, musikalischen Schriften etc.

bestens empfohlen.

Durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen:

[119.] **Heinrich Nitschmann.**

Op. 6.	Weihi[illegible]	5 Sgr.
Op. 7.	Frü[illegible]antilene für Pianoforte und Viola (Violoncell)	12½ „
Op. 8.	M[illegible]ubisches Volkslied)	5 „
Op. 9.	L[illegible] für Pianoforte und Viola (Violine)	15 „

Or[illegible] in Abschrift von der Verlagshandlung zu beziehen.

W[illegible]n Ernst Chal[illegible] in Berlin.

[120.] [illegible]rlag

Ed. Bote & G. Bock in Berlin.

Mein Himmel

von

Franz Abt.

Op. 417, No. 1.

Nicht hoch in den Lüften in ewiger Fern
Hab ich meinen Himmel bei Sonn und bei Stern,
Nicht blick ich in Nebel und Wolken hinein,
Mir winkt in der Nähe unsterblicher Schein.
Deine leuchtenden Augen, süss lächeln sie mir,
Ich schaue und jauchze: Mein Himmel seid ihr!

* * *

Ausgabe für Sopran Esdur 10 Sgr. Für Mezzosopran Cdur 10 Sgr. Für Alt oder Bass 10 Sgr,

Transscription für Pianoforte

von

Gustav Lange.

Im Verlage von **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschien:

[121.] **Tarantella**

für Pianoforte zu vier Händen componirt von

Jos. Rheinberger.

Op. 13. 22½ Ngr.

[122.] Soe[illegible] in meinem Verlag:

Rob. [illegible]mann, Op. 113.

Märchen-Bilder

für Pianoforte und Violoncell.

Heft I. 25 Sgr. Heft II. 20 Sgr.

C. Luckhardt'sche Musikalienhandlung in Cassel.

Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

[123.] **Lehrbuch**

des einfachen und doppelten

Contrapuncts.

Praktische Anleitung zu dem Studium desselben.

Zunächst für das Conservatorium der Musik zu Leipzig bearbeitet von

Ernst Friedr. Richter.

gr. 8°. geh. 1 Thlr.

In vorliegen[illegible]m Werke bietet der hochgeschätzte Verfasser einen [illegible]en dankenswerthen Beitrag zur Theorie der Mus[illegible]auf dessen späteres Erscheinen er bereits in dem [illegible]wort zur ersten Auflage seiner „Harmonielehre" [illegible]wiesen. Das obige Lehrbuch des Contrapuncts sc[illegible]sich aufs Engste an die Uebungen der Harmonieleh[illegible]nd bildet sonach als zweiter Theil der pr[illegible]en Studi[illegible] eorie der Musik zu[illegible] sterem Werke und dem [illegible] der Fug[illegible].

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 12. April 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ
für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 16.

Inhalt: „Die Walküre" von Richard Wagner. Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas. Von Gottlieb Federlein. (Fortsetzung.) — Tagesgeschichte: Berichte. — Concertumschau. — Engagements und Gastspiele. — Kirchenmusik. — Opernübersicht. — Aufgeführte Novitäten. — Journalschau. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Kritischer Anhang: Compositionen von Ed. A. Tod, J. Seiler, A. Tottmann, F. Schubert, R. Müller und Ed. Kremser. — Briefkasten. — Anzeigen.

„Die Walküre" von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas.

Von **Gottlieb Federlein.**

(Fortsetzung.)

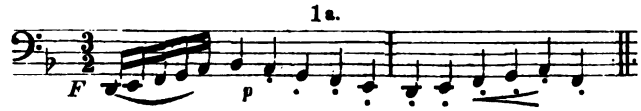
Erster Act.

1. Scene.

Wie im „Rheingold", so versetzt uns auch hier die Musik *in medias res*. Es stürmt und tobt; heulend saust es im aufgeregten Luftmeere an uns vorüber, es prasselt und knittert im Forst, dumpf brüllt der Donner von ferne, stets näher wälzt sich sein Schlag; grell aufleuchtende Blitze blenden das Auge eines unter dem grausen Ungestüm der Elemente rastlos fliehenden Helden. — Siegmund ists, von seinen Feinden gehetzt, dessen ermattender Leib nach schützendem Obdach verlangt; Hunding's Wohnung erreicht endlich der Müde, und erschöpft sinkt er am Heerde nieder. Wie in dem Vorspiel zu „Rheingold", so finden wir auch in dem zur „Walküre" die Schilderung einer Naturscene; es vergegenwärtigt Sturm und Wetter. Wie vielfach sind nicht gerade diese Erscheinungen zur musikalischen Darstellung gelangt, entweder in rein symphonischen Werken oder als dramatisches Wirkungsmittel. Das Tongemälde, womit nun Wagner die „Walküre" einleitet, wirkt zunächst wohl rein musikalisch, aber wir dürfen dasselbe dennoch nicht vom einseitigen, absolut musikalischen Standpuncte erfassen; die Musik tritt hier sofort in relatives Verhältniss zu einer dramatischen Idee, welche in der wilden Flucht des Wälsungen Siegmund verkörpert erscheint.

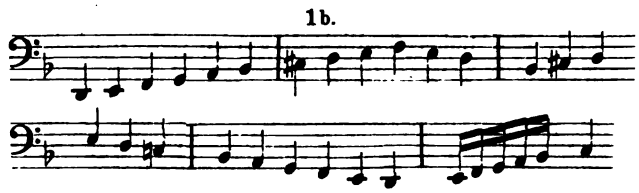
Die Tonart, welche dem Vorspiel zu Grunde liegt, ist D moll; Geigen und Bratschen halten den Grundton als Orgelpunct in der Entfernung einer Octave 60 Takte hindurch in Triolenbewegung fest, während die Bässe das eigentliche Sturm-Motiv aufnehmen:

1a.



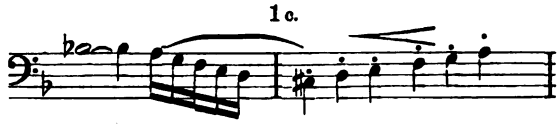
Die Vortragsweise der beiden Motivglieder (Takt 1 und 2), welcher sich im Orgelpunct die Geigen und Bratschen anschliessen, verräth das ungestüme Sausen des Windes, der heftig anprallt, wieder abnimmt, um immer wieder neue, verstärkte Kraft zu gewinnen. Diese Erscheinung legen uns die ersten 16 Takte nahe, die Bässe stürmen bis zur Decime *f* empor;

1b.



in den folgenden 20 Takten dieselbe Erscheinung: das Motiv erhebt sich vom Basston *e* aus, steigt jetzt bis zur Undecime *b*; hier hält es inne, richtet seine Bewegung abwärts und wieder nach oben, 8 Takte hindurch hartnäckig auf die Undecime *b* gerichtet.

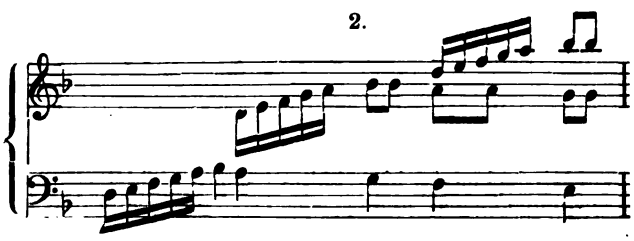
1c.

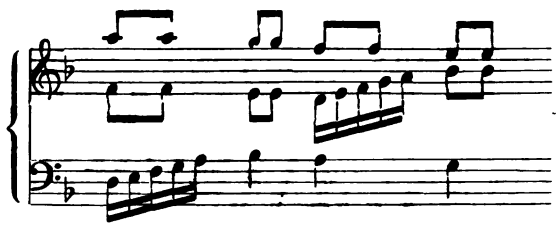


Zur Belebung der musikalischen Form trägt auch der Wechsel nach Rhythmus und Tonfall in Beispiel 1a und 1c bei: dort die Sechszehntelbewegung auf dem ersten Taktgliede, hier auf dem letzten; dort der Tonfall stets nach unten, hier stets nach oben gerichtet. — In den letzterwähnten 8 Takten aber brechen aus den Fagotten, Hörnern und in den übrigen Holzblasinstrumenten schlagende Rhythmen, welche aus der Tiefe zur Höhe aufzucken (A. 4), wie leuchtende Wetterstrahlen aus der Ferne. Lassen wir nun diese 44 Takte nochmals vorüberrauschen, vergegenwärtigen wir uns die Töne, welche die Kunst der Natur abgelauscht, so wird es unserer Phantasie nicht schwer werden zu erkennen, wie der schaffende Geist des Künstlers das Walten der Naturkräfte in den Zauberkreis seiner Darstellung gebannt. Wer hat wohl noch nicht beobachtet, wie die vom Sturme aufgeregten Luftwellen Schwingungen erzeugen, welche aus dumpfem Brausen endlich mehr und mehr zu einem gewissen heulenden, stets höher vernehmbaren Tone anwachsen, und wie der sich verstärkende grelle Widerschein des Blitzes uns ahnen lässt, dass der Sturm nur mit verdoppelter Kraft anbrechen werde. So auch in diesem Tongemälde: die Elemente sind entfesselt, auf wenige Augenblicke scheinen sie zu ruhen, um mit neuer Wucht zu erstehen; denn nach dem ersten Aufschwung innerhalb der 44 Takte sinkt das Motiv in der rückgängigen Bewegung (Bsp. 1c) stufenweise 8 Takte abwärts zur Unterdominante G moll, wo in der ursprünglichen Form des Motivs abermals über 8 Takte weg ein *crescendo* entwickelt wird, das einen zweiten Aufschwung im Orchester vorbereitet.

War es während der bisher abgewickelten 60 Takte die Aufgabe der Geigen und Bratschen, das Sturm-Motiv blos tonlich durch den Orgelpunct zu unterstützen mittelst adäquater Nuancirung, so wird von jetzt ab vom ganzen Streicherchor durch das Sturm-Motiv die Charakterisirung des Bildes präcisirt. Durch alle Stimmen dieses Chores fährt das Sturm-Motiv, dreifach streng nachgeahmt, auf und ab (A. 5); die Rhythmik pulsirt stärker, die Sechszehntelfigur erscheint auf jedem Takttheile, die Bässe voraus, antworten Bratsche und 2. Geige eine Octave höher, endlich die ersten Geigen wiederum eine Octave höher.

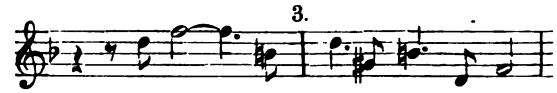
2.





So stürmt dieser dreistimmige Satz fort; ein Tor als wäre es vom Sturme gepeitscht; dazu tragen (und Flöten den aufheulenden Sturmeston in die I indem sie an dem Motiveinsatz der ersten Geigen nehmen, aber auf der Höhe der Figur mit schneid Tone beharren; der harmonische Grundbass, der als Orgelpunct in den Violinen lag, geht jetzt an ner und Fagotte über, die den harmonischen Forts von 4 zu 4 Takten markiren. Diese zweite S periode erstreckt sich über 19 Takte, deren letzte taktige Gliederung plötzlich abbricht, um in mächtigen Donnerschlag zu gipfeln. Das Brülle Donners wechselt mit den im Zickzack niederfahr Blitzen ab,

3.



deren grelles Leuchten allmählich verschwindet. hier begegnen wir einem wohlgeordneten Satzbau 16 Takten. Es ist aber mit der rein äusserlichen kung und Steigerung in diesem Stück der Einle nicht abgethan; hier wird die Brücke geschlage den musikalisch dramatischen Zusammenhang mit „Rheingold". Mit überwältigender Macht schlägt lich das Motiv des Wolkensammlers, Gott Dor ans Ohr (s. „Rheingold", Jahrg. II d. Bl., S. 388, B wenn kräftigsten Schalles Posaunen und Trompete selbe in die wirbelnde Windsbraut hineinschmette

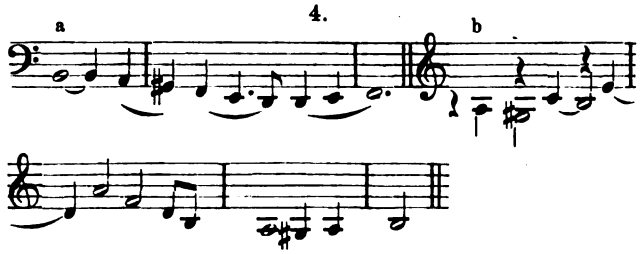
Ich habe schon hervorgehoben, dass die in stehende Einleitung neben ihrer musikalischen auch dramatische Bedeutung habe. Ich kann mich i innerung des erstgenannten Sturm-Motivs des Geda nicht erwehren, dass in dem rastlos hintreib Staccato-Motiv auch der Erscheinung des flüch Wälsungen Siegmund gedacht sei, und das Auf des Donner-Motivs aus dem „Rheingold" bestärkt hierin. Durch die Verbindung beider Motive i die innige Verbindung der Wälsungen mit dem G geschlecht hingewiesen. Wie im „Rheingold" Do mächtiges Wort die Wolken berief, um die Götte banger Nacht zu freudig strahlendem Lichte zu fi so ertönt hier sein herrischer Ruf, um dem Wäls Siegmund, dem Liebling Wotan's, verderbendrohe den Weg zu treten, ihn der Vernichtung preiszug Es ist, als ob wir jetzt schon das Schicksal Siegm ahnen sollten, welches ihm sein göttlicher Besch bereiten muss, weil dieser ihn gegen der Götter aufgereizt (2. Act, 2. Scene). — Und nun richte

einen Blick auf Walhalla. Zu seligem Dasein sollte die Burg die Götter vereinen; aber schon ist der Friede gebrochen, schon beginnt die Macht der Zwietracht, hervorgerufen durch der Götter eigene Sünde, ihre vernichtende Wirkung zu äussern.

So schleudert denn Gott Donner seine drohenden Blitze gegen den verfolgten Siegmund, der endlich ein schützendes Obdach erreicht. Der Gewittersturm legt sich, und auch das zugehörige Motiv verliert sich nach der Tiefe, um wieder nach D moll einzulenken (in einer Folge von 24 Takten). Unterdessen hat sich der Vorhang der Bühne geöffnet; wir sehen das Innere der Wohnung Hunding's. Das Vorspiel ist beendigt, und mit dem letzten Takte, mit welchem die Musik die Aufgabe scenischer Vorbereitung erfüllt hat, betritt sie das Feld eigentlich dramatischen Lebens. Dem letzten Takte aus der Sturmesscene unmittelbar anschliessend, erklingt ein Motiv, welches uns auf die Erscheinung Siegmund's hinweist (A. 8, Z. 1). Wir sehen den todtmüden Helden mühselig sich dahinschleppen, vergebens nach neuer Kraft ringen, bis er endlich am Heerde erschöpft niedersinkt.

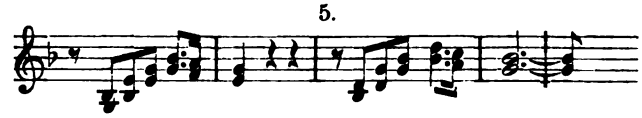
In den Bässen erscheint dieses Motiv,

4.



durch synkopirten Rhythmus den wankenden Fusstritt des Flüchtigen kennzeichnend, in den aufsteigenden Synkopen der Geigen aber (Bsp. 4b) sehen wir, wie er gegen sein herbes Geschick sich zu ermannen sucht; dazwischen ertönt aus den Hörnern in kurzen Stössen der Schlachtruf der Feinde, welche sich an seine Fersen heften. Immer eindringlicher gestaltet sich der Synkopenrhythmus; düstere Harmonienfolgen verleihen dem tiefen Herzeleid des Verfolgten Ausdruck, mit den Worten: „Wess Heerd dies auch sei, hier muss ich rasten" sinkt Siegmund in Hunding's Wohnung nieder uud bleibt regungslos ausgestreckt liegen. Da erscheint Sieglinde aus dem Innengemache; ihren Gatten wähnt sie heimgekehrt, aber einen Fremden erspäht sie; um zu erfragen, wer dieser sei, tritt sie näher, langsam und leise (A. 9, Z. 3). Ihre Bewegung, ihren neugierig forschenden Blick commentirt das Orchester mit wenig Accorden, welche die öfters stockende Bewegung nach vorwärts und das plötzliche Stillestehen markiren, ein nur kleiner Zug aus der Geberdensprache, zu welcher Wagner das Orchester erhebt; — und man vergleiche das Bild des hinfälligen Siegmund, als er die Wohnung Hunding's betritt, mit der plastificirenden Darstellung durch das Orchester. Redet hier die Musik nicht eine wundervoll deutliche Sprache? Sieglinde betrachtet den Gast, der „müde von des Weges Mühen liegt"; Siegmund's Motiv (Bsp. 4a), in den $^3/_4$-Takt verengt, und schwach verhallende Hornrufe begleiten die Worte der sinnenden Frau; doch alsbald erfasst sie theilnehmende Besorgniss um des Fremden Ergehen: „Schwanden die Sinne ihm, wäre er siech?" — Sie neigt sich zu ihm herab, um zu lauschen. Zu dem in den Bässen wiederkehrenden Siegmund-Motiv treten in den Violinen zarte Klänge, ein Widerhall aus dem Herzen des liebenden Weibes (A. 9, Z. 5). Ich nenne dies Sieglinden's Liebes-Motiv.

5.



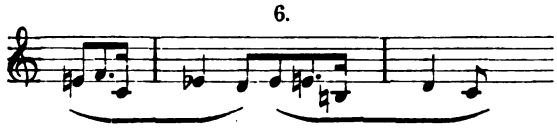
In der Verbindung dieser beiden Motive, welche häufig wiederkehrt, ist eine psychologisch tief liegende Absicht des Dichtercomponisten unverkennbar; hier schon wird musikalisch das unzertrennliche Schicksal der Wälsungen festgestellt. Was ferner bei dem jedesmaligen Eintritt des Liebes-Motivs auffallen muss, ist die Zweistimmigkeit, gerade als ob damit die Unzertrennlichkeit Siegmund's und Sieglinden's geschildert werden sollte. Im „Rheingold" begegneten wir einer ähnlichen Erscheinung beim Reif-Motiv. Ich behielt mir vor, diese Parallele erst jetzt zu ziehen. Das zweistimmige Auftreten des Reif-Motivs trägt Ursache und Folge in sich, sofern nämlich der Besitz des Reifes den unvermeidlichen Fluch nach sich zieht. Anders erweist sich diese Erscheinung beim Liebes-Motiv; unbewusst sind Siegmund und Sieglinde vereinigt, ein herbes Geschick lässt Beide zu gegenseitigem Schutze sich finden, und ich möchte daher das zweistimmige Liebes-Motiv als eine Folge des Siegmund-Motivs bezeichnen. In beiden Motiven spricht sich ein unendlicher Schmerz, eine unnennbare Sehnsucht aus, und doch ist das Liebes-Motiv zugleich von einem Hauche ermuthigender Hoffnung durchweht, der uns durch die harmonische Verbindung beider Motive erst recht klar wird, besonders wenn wir den musikalischen Abschnitt von den Worten an: „Wäre er siech?" bis „Labung biet ich dem lechzenden Gaumen" aufmerksam verfolgen. Das erste Mal vollzieht sich die Verbindung beider Motive auf dem verminderten Septimenaccorde *cis e g b*, das zweite Mal auf dem Dominantseptimenaccorde *c e g b*, wobei die Schlusswendung des Motivs auf der Septime ruht. Als Siegmund, nach Erfrischung lechzend, das Haupt erhebt und Sieglinde das Verlangen zu stillen eilt, begegnen wir wiederum einem verminderten Septimenaccord *gis h d f*, und als sie zurückkehrt, dem schmachtenden Siegmund das Trinkhorn zu reichen, da erhebt sich das Liebes-Motiv wiederum auf dem Septimenaccord *c e g b* mit dem melodischen Ausgangspunct auf der Septime. So klagt der Held Siegmund unter der Last bitteren Leidens, so tröstet ihm zur Seite die rettende Liebe des Weibes. Der eben besprochene Abschnitt bietet auch insofern interessante

Beobachtungspuncte, als er uns überzeugt von der ganz bestimmt gedachten Wechselbeziehung zwischen Handlung und Musik.

Als Sieglinde im Begriffe ist, mit dem Trinkhorn aus dem Hause zu gehen, da erhebt sich in den Bässen das Siegmund-Motiv auf dem Accord *gis h d f* (A. 10). Die gesteigerte Bewegung in der Bassfigur versinnlicht die wachsende Qual des brennenden Durstes und die Eile Sieglinden's, — mit dem Eintritt des Quartsextaccordes *c f a*, als dem Moment der Rückkehr Sieglinden's, sind die herben Accordfolgen verscheucht, die Violinen schlängeln sich mit einschmeichelndem Melodienfluss nach abwärts: Sieglinde kehrt zurück, sie neigt sich wieder unter den Klängen des Liebes-Motivs zu ihrem Gaste herab.

In vollen Zügen schlürft Siegmund den Labetrunk ein; dankerfüllten Herzens reicht er das Trinkhorn zurück, und sein Blick haftet mit steigender Theilnahme an dem Weibe, das ihm als schützender Engel erschienen ist; jedoch nur durch die Geberde spricht Siegmund, bevor er Kraft findet, zu fragen, wer so ihn gelabt. Die Musik begleitet hier 18 Takte hindurch mit ergreifender Schönheit den Seelenzustand Siegmund's (A. 11). Ein Violoncellsolo trägt das Siegmund-Motiv in dreimaliger Folge auf den Grundtönen *c-es-g* aufwärts; auf der Septime *b* angelangt, hält das Motiv inne, und indem die übrigen Violoncelle als vierstimmiger Begleitungschor herantreten (*f a c es*), bietet jener Schlusston *b* den Anknüpfungspunct für das Thema, welches im „Rheingold" zwischen der zweiten und dritten Scene so hervorstechend sich geltend machte und dort als Motiv der Wälsungennoth bezeichnet wurde (vgl. „Rheingold", Jahrg. II d. Blts., S. 323, Bsp. 1). Das Wälsungen-Motiv erscheint hier mit einem Anhang, der später als selbständiges musikalisches Ingrediens auftritt:

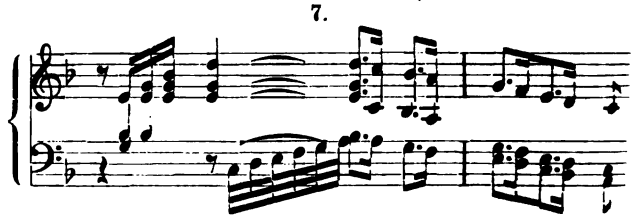
6.



Was soll nun diese Orchestersprache bedeuten? Siegmund sieht im Auge Sieglinden's sich selbst, das Bild eines traurigen Helden, der als Sohn des stolzen, gottentstammten Wälsungengeschlechts vor sich den Abgrund des Verderbens sieht und sehnsüchtigen Blickes nach Rettung verlangt, nicht ahnend, dass dem Weibe ihm zur Seite gleiches Loos beschieden ist: so ersehnen beide Befreiung aus bitterer Drangsal, welche die letzten Wälsungensprossen zusammenführt. Obiges Motiv Bsp. 6 möchte daher die Bezeichnung Sehnsuchts-Motiv verdienen.

Siegmund drängt es nun zu wissen, wessen Schutz ihn beherberge. „Kühlende Labung bot ihm wohl der Quell, des Müden Last machte er leicht, erfrischt ist der Muth, das Auge erfreut des Sehens seligste Lust: doch wer ists, die so ihm das Auge labt?" Auch *hier gehen beide Motive innig* Hand in Hand: Siegmund's Gesang baut sich aus Bsp. 4a auf, während das Orchester das Liebes-Motiv wie eine tröstende Stimme der Liebe wiedergibt. Bevor nun Sieglinde dem fragenden Gaste Antwort gibt, erscheint das Liebes-Motiv in seiner zweiten Hälfte in eigenthümlich rhythmischer Spaltung (A. 11, Z. 5) durch Pausen unterbrochen, als ob es andeuten sollte, wie das Herz Sieglinden's erstarrt vor dem Gedanken, Hunding's Weib sich nennen zu müssen. Dieselbe Unterbrechung vernehmen wir bei Sieglinden's Worten: „Dies Haus und dies Weib sind Hunding's Eigen" — welch düsterer Sinn klingt aus diesen Tönen! — Schüchtern bittet sie Siegmund zu bleiben bis zur Rückkehr ihres Gatten. Mit besorgter Hast fährt sie auf, als sie vernimmt, dass Siegmund verwundet sei; er achtet jedoch als Held nicht der Wunden: ein Motiv martialen Charakters (A. 12) schildert uns die neuauflebende Kampfeslust Siegmund's:

7.

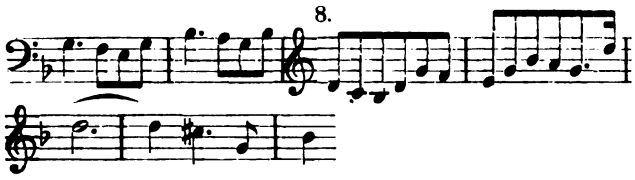


und während er Sieglinden erzählt, wie er Schild und Speer verloren, wie die Feinde ihn müde gehetzt, erhebt sich in den Violoncellen das Sturm-Motiv (A. 12, Z. 4), wie zur Erinnerung an den bangen Schauer in der Gewitternacht. Wohl sank ihm Nacht auf die müden Augenlieder; doch bald im Schutze weiblicher Liebe lacht neu ihm die Sonne! Das Orchester durchbricht auch den Wolkenschleier, mit welchem die Scene bisher umhüllt war: das Liebes-Motiv (A dur) wird, in thematischen Verwebungen ausgesponnen, zur Höhe getragen, um auf der Dominante (E dur) wieder herabzugleiten und schliesslich auf der Septime *d* auszuschwingen (A. 13, Z. 4). Nicht nur der Eintritt der A dur-Tonart nach vorausgegangenem Moll ist hier von erfrischender Wirkung; die Orchesterfarbe wird auch wärmer, indem zum Streichquartett der Klang der Clarinetten, Hörner und Fagotte sich mischt. Dieser Abschnitt gleicht nach Inhalt und Form jenem auf pag. 10, Z. 3—5, nur dass dort modulatorisch auf D moll F dur folgt.

Neue Labung dem Müden zu bieten, beugt sich Sieglinde wiederum herab, indem sie ein Horn seinigen Methes reicht, und als sie auf Siegmund's Wunsch ihm zutrinkt, nimmt die Clarinette das Sehnsuchts-Motiv auf mit einer *crescendo*-Wendung nach oben, als sollten diese Töne den innigsten Wunsch für das Wohl Siegmund's aussprechen; mit dem Schlusstakt ergreift das Violoncell, vom Streichquartett begleitet, dasselbe Motiv, wendet sich dann zum Motiv der Wälsungennoth bis zur harmonischen Wendung in Sextaccord G moll abwärts steigend (A. 14, Z. 1). Von hier an

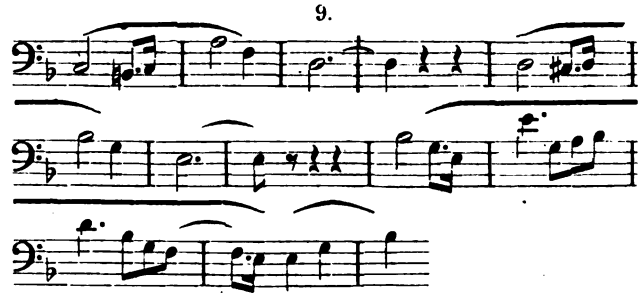
trägt das Violoncell eine Motivkette *accelerando* aufwärts,

8.



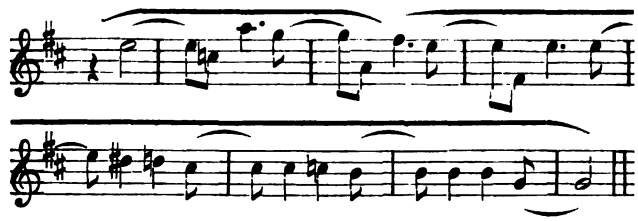
welche aus der Umkehrung des Sehnsucht-Motivs gebildet, mit voller Macht im Wälsungen-Motiv gipfelt; dieses letztere Motiv greift nun das englische Horn mit den Fagotten auf, aus dem *ff* zum *p* verhallend: da erklingt endlich in den Violoncellen allein das Siegmund-Motiv als Schlussgedanke und Anknüpfungspunct für die Worte: „Einen Unseligen labtest du". Was soll nun diese Verkettung der musikalischen Gedanken bedeuten? — Sieglinde hatte dem Siegmund den Labetrunk mit so sichtlicher Theilnahme zugebracht, dass dies dem Wälsungen nicht entgehen konnte. Dagegen wird nun auch Siegmund's Herz von dem Gedanken an das liebende Weib gewaltig ergriffen; ja er scheint seine Noth darüber zu vergessen, und als er während des absteigenden Wälsungen-Motivs das Trinkhorn langsam sinken lässt, da ergreift ihn der Minne fesselnde Gewalt; wie himmlische Ahnung durchströmt es ihn, als ob er, der überall Verstossene, im Herzen dieses Weibes sein Eden finden könnte. Doch die Erinnerung an sein trauriges Schicksal (Wälsungen-Motiv) verscheucht solch himmlisches Sehnen; er erkennt sich wieder nur als tiefgebeugten Heldensohn (Siegmund-Motiv). Düster senkt Siegmund den Blick zur Erde, als er bekennt: „Einen Unseligen labtest du, Unheil wende der Wunsch von dir!" Er bricht von seinem Lager auf, um seine Schritte nach süsser Rast weiterzulenken. Den Entschluss Siegmund's begleitet das Liebes-Motiv in eigenthümlicher Veränderung (A. 14), nicht nur dass der fremdartige Rhythmus als charakterisirendes Moment der auffliegenden Angst hervorsticht, auch die Zweistimmigkeit ist abgestreift, nur *unisono* tritt das Motiv auf, es gemahnt uns, als ob nach dem bitteren Leid der Trennung die Vereinsamung der liebenden Herzen geschildert werden sollte. Doch Sieglinden's Stimme hält den Fliehenden zurück, der unter düsteren Harmonien klagt, dass überall Misswende ihm folge. Wie ein schmeichelnder Ruf bittender Liebe erklingt jetzt aus dem Horn das Motiv der Sehnsucht und wird von einem vierstimmigen Violoncellsatz erwiedert, als Siegmund den Wunsch ausdrückt, dass Misswende fern bleiben möge der Frau, die liebend sein gepflegt; darum wende er Fuss und Blick. Die letzten Worte Siegmund's sind vom umgestalteten Liebes-Motiv eingekleidet, das von den Geigen erfasst, bei einer Verschmelzung mit dem in Bsp. 8 gegebenen Motive im hastigen *staccato* nach oben stürmt. Die Assimilation beider Motive (das letztere mit punctirtem Achtelrhythmus) lässt sich psychologisch begründen. Siegmund erkennt die zwingende Nothwendigkeit, sich von dem Weibe zu trennen (daher das einstimmige Auftreten des Liebes-Motivs); aber nicht blos äusserlich soll sich diese Trennung vollziehen, auch seinem geistigen Auge soll das Bild entrissen werden, welches ihn so unwiderstehlich fesselte, als er dankbaren Blickes für stärkenden Trank ihm tief in die Seele schaute. „So bleibe hier! Nicht bringst du Unheil dahin, wo Unheil im Hause wohnt". Mit diesen Worten, welche Angst und Hoffnung zugleich dem Herzen Sieglinden's abringen, ruft sie den Wälsungen zurück. Die harmonische Wendung bei jenen letzten Worten führt aus D moll heraus auf einen Ganzschluss in C dur (A. 15). Es wird sich noch öfter Gelegenheit bieten, auf die tonartliche Bedeutung des C dur hinzuweisen, wovon hier schon ein kleiner Zug zu erkennen ist. Durch das rückhaltlose Geständniss ihrer unglücklichen Lage hat Sieglinde den Gast an den Ort der Trauer und des Unheils gefesselt; sie hat sich dadurch dem Helden vertraut, der, durch das Schicksal in ihre Nähe geführt, vielleicht im Stande wäre, sie aus den Banden des ihr aufgedrungenen Gatten zu befreien. Da erhebt sich, als ob mit dem Eintritt des männlichen C dur in Siegmund das Bewusstsein der Kraft und Bestimmung eines Helden wiederkehrte, in den Bässen ein Thema, welches wie ein Schicksalsruf dem Helden zu Herzen dringt, der zum Schutze edler Frauen berufen ist, Siegmund's Schicksalsruf:

9.



Zu den ersten Motivgliedern des genannten Themas gesellt sich in den Violinen das Liebes-Motiv (A. 16) wieder in seiner Zweistimmigkeit, und so kennzeichnet die Musik das Verhältniss Sieglinden's zu Siegmund dem Helden. Die zweite Hälfte des Themas spricht Siegmund's Entschluss zur Rückkehr aus und scheint, zum Motiv Siegmund's auslaufend (Bsp. 9, Takt 11 und 12), bei den Worten: „Hunding will ich erwarten" eine harmonische Wendung nach D moll zu nehmen; allein wir werden durch das freundliche D dur überrascht. Dieser D dur-Satz, welcher die erste Scene abschliesst, enthält dieselbe thematische Combination, wie der eben vorhergegangene, nur glänzt das orchestrale Gewand in reicheren Farben, das Liebes-Motiv wird abwechselnd von Clarinetten und Violinen stets zweistimmig vorgetragen, die synkopirt einherschreitenden Harmoniefolgen erklingen in zartem Piano, von einem vierstimmigen Chor der Hörner vorgetragen und gegen das Ende von den Oboen und Clarinetten übernommen.

Gab im Verlaufe der ersten Scene die Moll-Stimmung dem Inhalte entsprechenden Ausdruck, so hat für den Schluss der Scene nun das Dur seine Berechtigung. Das Unglück liess Siegmund und Sieglinden sich finden, in freundlicher Ahnung begrüssen sich Beide, hoffen und ersehnen Beide Rettung aus Schmach und Noth. Dem in Bsp. 9 aufgestellten Thema ist daher (wie dort das Siegmund-Motiv) hier das Motiv der Sehnsucht beigefügt. In tiefem Schweigen, doch mit ruhiger Entschlossenheit steht Siegmund dem Weibe gegenüber, das gesenkten Blickes (A. 16, Z. 4, Thema von der Oboe)



und bang klopfenden Herzens (Synkopenbegleitung) dem Augenblick entgegensieht, wo Hunding's rauhes Wesen sie von Siegmund trennen wird.

Anhang.

Nachdem ich so den musikalisch-dramatischen Inhalt und dessen formelle Gestaltung dargelegt habe, sei noch kurz des harmonischen Gefüges innerhalb der Scene gedacht. Doch kann es nicht meine Absicht sein, das modulatorische Gewebe im Einzelnen zu verfolgen, nur die Hauptmomente gemäss den aus der Handlung entspringenden Stimmungen seien kurz hervorgehoben. Es ist beachtenswerth, wie die Grundtonart D moll sowohl das Vorspiel als auch die ganze Scene beherrscht. Der erste dieser Momente tritt ein, als Sieglinde dem erschöpften Siegmund erquickende Labung reicht; die Haupttonart wendet sich nach F dur. Nach Berührung von C dur und A moll begegnen wir dem zweiten Moment, welchem die A dur-Tonart zu Grunde liegt, da wo Sieglinde den Meth anbietet. Es folgt sodann ein Rückgang über F dur zur Haupttonart D moll, als Siegmund im Begriffe steht, das Haus zu verlassen; nun bleibt D moll die Haupttonart bis am Schlusse der Scene D dur durchbricht. Es muss auffallen, wie die Harmonien zur Form der Dominantseptimenaccorde hinneigen und so der Grundstimmung der ganzen Scene entsprechenden Charakter aufprägen. Klingt aus diesen Harmoniefolgen nicht das nach Erlösung ringende Sehnen tiefgebeugter Herzen entgegen?

Und nun noch eine nähere Untersuchung darüber, wie die Gesangsmelodie nach Maassgabe des Textinhaltes formell ausgebildet erscheint. Ein vergleichender Blick auf die Gesangs- und Orchestermelodie nebst der harmonischen Basis für beide wird sodann die *Einsicht* erleichtern, wie in dem melodischen und harmonischen Gefüge ein Glied das andere ergänzt, wie im Bau des Ganzen keine der Melodien prädominirt, wie dennoch jede derselben zur vollen Geltung gelangt und so dem Gesammtzwecke: der dramatischen Einheit dient. Gleich der erste Auftritt Sieglinden's lässt uns das Eigenthümliche der Wagner'schen Gesangsmelodie erkennen. Von den Worten: „Ein fremder Mann" bis — „sank müd er auch hin" — ist eine Melodie ausgesprochen, die, als ganze Periode aufgefasst, wiederum eine genaue Gliederung erkennen lässt. Die erste Gliederung zeigt einen Tonfall nach oben bei „Heerd", ebenso die zweite bei „siech", beide Male eine Frage enthaltend; die dritte Gliederung dagegen mit einem Tonfall nach unten führt die Melodieperiode zu Ende; — dazu ein Vergleich der Sentenzen: „Ein fremder Mann" mit „Wer kam ins Haus?" — und „Müde liegt er von Weges Mühn" mit „Das Auge nur schloss er" — und wir sehen, wie die Gliederungen nach Form und Inhalt in ihrer ganzen Ausdehnung sich decken. Die Gesangsmelodie entlehnt ihre Weisen auch der Orchestermelodie, davon geben die Worte: „Labung biet ich dem lechzenden Gaumen" einen Beweis; ihnen ist das Siegmund-Motiv untergelegt, und die anschliessende melodische Phrase („Wasser wie du gewollt") findet Abschluss und Ergänzung in dem Siegmund-Motiv, welches von dem Violoncell aufgenommen wird. Denselben Modus lässt noch evidenter Siegmund's Gesang erkennen („Kühlende Labung" etc.), der an dasselbe Motiv anschliesst. Auf stets höheren Tonstufen klimmt die Melodie empor, *bis* sie auf dem hohen *f* die gesteigerte Gefühlserregung erreicht. Die Frage: „Wer ists, der so es labt?", welche auf dem A dur-Accord ruht, weist zur harmonischen und melodischen Lösung auf die Antwort Sieglinden's hin, welche in dem entschieden ausgesprochenen D moll erfolgt. Das Siegmund-Motiv charakterisirt den hinfälligen Helden, und analog dieser Eigenschaft ist Siegmund's Melodie: „Waffenlos bin ich, dem wunden Gast wird dein Gatte nicht wehren" an jene Motivwendung gebunden. Formell ist der Abschnitt von Interesse, in welchem Siegmund die Ursache seiner Verwundung erzählt. Es spannt sich hier der Bogen von dem ritterlichen Motiv ($^4/_4$), das den Gesang einleitet, bis zum Eintritt des Liebes-Motivs in A dur; er umfasst 21 Takte. In der ersten Periode des Satzes finden wir 9 Takte mit der Hebung vom 7. zum 8. Takte („Nimmer floh ich den Feind"); in der 2. Periode (6 Takte) sinkt Siegmund's erregter Heldenmuth zur weichen Empfindung eines Schützlings herab, in Folge dessen der melodische Erguss der letzten 6 Takte (3. Periode) in breiteren Rhythmen angelegt ist. Wenn Sieglinde den Methtrank reicht, lehnt sich die Gesangsmelodie genau an das Liebes-Motiv an, welches auch in der Anrede Siegmund's zu erkennen ist („Schmecktest du mir ihn zu?"); dann zur Melodie Sieglinden's, die in den Rahmen des Septimenaccordes *e gis h d* gefasst wird, ist Siegmund's Gesang nur eine Ergänzung mit dem harmonischen Fortgang *eis gis h cis*, dessen Auflösung sodann dem Orchester zufällt. Aehnlich diesem Abschnitt verdient auch der folgende eine genauere Beachtung be-

ich des periodischen Baues; er reicht von den
·ten: „Einen Unseligen labtest du" bis „wo Unheil
Hause wohnt". Die erste Gliederung reicht hier bis
iter wend ich den Schritt", die zweite bis „fort
d ich Fuss und Tritt", die dritte bis zur Cadenz in
r. Wie der melodische Inhalt aus der Motiven-
geschöpft wird, wie Sprachbetonung und musika-
er Tonfall sich decken, wird nach den vorausge-
nen Erörterungen leicht zu erkennen sein. (Ich
reise hier Beispiels halber auf die Umgestaltung des
es-Motivs bei „fort wend ich Fuss und Tritt".)
der genauen Steigerung der declamatorischen
ente, nicht blos innerhalb der Verszeile, sondern
von der Steigerung oder beziehungsweise dem
gange derselben innerhalb ganzer scenischer Theile
t die vollendete Wiedergabe des gesanglichen Theiles
Musikdrama ab; nur dadurch wird im Hörer das
usstsein von der innigen Zusammengehörigkeit der
t-, Gesangs- und Orchestersprache erweckt werden
ien.

(Fortsetzung folgt.)

Tagesgeschichte.

Berichte.

Breslau. Dass man zur Beruhigung der durch die „Harold"-
honie-Fragmente von Berlioz einigermaassen aus der Fas-
gebrachten Concertbesucher auf das Programm des 11. Or-
rvereinsconcertes je eine Symphonie von Haydn und
elssohn gesetzt hatte, erwähnten wir bereits in unserem
en Referate. Was die Ausführung dieser beiden Werke
angt, so ging Alles glatt und fliessend, frisch und lebendig.
hen den beiden Symphonien spielte Hr. Himmelstoss die
-Romanze von Beethoven correct und ausdrucksvoll. Die
zahl der Hörer freute sich nicht wenig über die wahrhaft
sche Classicität des diesmaligen Programms. Leider sollte
reude nicht lange ungetrübt bleiben; denn das 12. und
dieswinterliche Abonnementconcert brachte abermals ein
eines jener fatalen Componisten, mit denen man in gewissen
en nun einmal nichts anzufangen weiss und denen man des-
die Existenzberechtigung schlechtweg abspricht. Johannes
ns hiess diesmal der ungebetene Gast. Sein „Schicksalslied"
so ziemlich die Runde durch alle bedeutenderen Concert-
ite Deutschlands gemacht; Breslau konnte nun nicht länger
kbleiben; man musste es doch auch kennen lernen. So kam
das „Schicksalslied" auf das Programm des in Rede stehen-
Concertes; man hörte es und — fand es nicht so ganz un-
sbar, als man sich vorher selbst einreden wollte. Vielleicht
dass die wirklich ausgezeichnete Ausführung, für welche
3. Scholz eigens einen trefflichen Chor zusammengestellt
sowie auch die kurz vorher von der Singakademie zu Ge-
gebrachten Fragmente aus dem „Deutschen Requiem" des
i Componisten das Ihre zu der günstigen Aufnahme des
cksalsliedes" beim grossen Publicum beitrugen. Wie dem
sei, — freuen wir uns des Erfolges! Weiterhin wurden in
n Concert die Ouverturen zu „Coriolan" von Beethoven und
'aniska" von Cherubini von dem Orchester schwungvoll
tirt. Eine gleichfalls treffliche Interpretation erfuhr die den
ss des Abends bildende Chorphantasie Op. 80 von Beet-
hoven. Den vocalen Theil derselben hatte der oben erwähnte Chor (aus den Damen Doniges, Freytag und Krancke, den HH. Torrige, Guhrauer und Teschke, sowie aus Mitgliedern der Singakademie und des Wätzold'schen Gesangvereins bestehend) übernommen; das Orchester entledigte sich seiner Aufgabe recht glücklich; die Claviersolopartie war in den Händen des Hrn. Prof. A. Door aus Wien gut aufgehoben. Schöner, kräftiger Anschlag, Klarheit im Passagenwerk und ruhige Sicherheit waren dem Spiel des Genannten zu eigen und traten bei den vorher von dem Gaste vorgeführten Concertpiècen, dem Fismoll-Concert von F. Hiller und einem Capriccio mit Orchester von B. Scholz, noch deutlicher hervor. Der Vollständigkeit wegen constatiren wir noch, dass der Wätzold'sche Gesangverein unter Leitung des Hrn. Lehnert zwei a capella-Männerchöre und Frl. Doniges unter Frauenchorbegleitung das „Schlummerlied" aus B. Scholz' Oper „Morgiane" vortrugen und für die trefflichen Leistungen wohlverdiente warme Anerkennung ernteten. Hiermit fanden die dieswinterlichen Abonnementconcerte des Orchestervereins einen würdigen Abschluss. — Andere musikalische Vorkommnisse der letzten Wochen anlangend, so ist zunächst das am 9. März stattgehabte Concert des Thoma'schen Gesangvereins zu erwähnen, in welchem Spohr's selten gehörtes Oratorium „Des Heilands letzte Stunden" zur Aufführung kam. Die Chöre liessen sorgsame Vorbereitung erkennen und gingen sicher und correct; das Orchester that ebenfalls seine Schuldigkeit; die Soli wurden von Frl. Wilhelmine Gips aus Dordrecht (Sopran) und Hrn. Lehrer Schubert von hier (Bariton) angemessen gesungen. Am nächstfolgenden Tage brachte, veranlasst durch seine Freunde, der Musikdirector Carl Schnabel im Saale der Loge „Friedrich zum goldenen Scepter" seine 1852 zum ersten Mal im hiesigen Stadttheater in Scene gegangene Oper „Percival und Griseldis" als Concertstück zur Aufführung. Da Partitur und Stimmen der Oper bei dem Theaterbrande (1865) ein Raub der Flammen geworden waren, so geschah die ber. Vorführung auf Grund des allein übrig gebliebenen Clavierauszuges. Die anmuthige, gefällige Musik wurde von den zahlreichen Hörern freundlich aufgenommen, ohne indess einen tieferen Eindruck zu hinterlassen. — Schliesslich gedenken wir in Kürze noch des bereits oben erwähnten Concertes der Singakademie (am 12. März), welches in seinem ersten Theil das sechsstimmige und das achtstimmige „Crucifixus" von Lotti, eine Altarie aus S. Bach's Matthäus-Passion und vier Sätze aus dem „Deutschen Requiem" von Brahms und in seinem zweiten Theil die Cdur-Messe von Beethoven bot. Das Hauptinteresse der Anwesenden lenkte sich natürlich auf die Brahms'sche Composition. Welcher musikalischen Richtung die Hörer auch immer angehören, wie verschieden auch ihre Anschauungsweisen sein mochten, — das konnte sich Keiner verschweigen, dass man es hier mit einem hochbedeutenden Werke zu thun habe. Von fast überwältigender Wirkung war der zweite Satz des Requiems. Die Wiedergabe dieser Theile sowie der anderen ebengenannten Werke war durchweg wohlgelungen; wir zählen diese Leistung zu den besten, welche uns noch von der Singakademie geboten wurden. l—p.

Cöln, 30. März. Der 10. und letzte Concerttag dieser Saison — Palmsonntag — bot wieder einmal den Anblick eines dicht gefüllten ausverkauften Hauses. Auf dem Programme stand die grosse Matthäus-Passion von Bach, und dieser Name genügte, um nicht allein Cöln, sondern auch die ganze musikliebende Umgegend auf die Beine zu bringen. Die Matthäus-Passion ist uns nicht neu, denn seit einer langen Reihe von Jahren wird sie durchschnittlich alle zwei Jahre zur Aufführung gebracht. Wahrscheinlich wird man sie in Zukunft ein für alle Mal als ständiges Programm für den Palmsonntag festhalten — wenigstens gibt es kein Werk, so viele Versuche auch schon der Abwechselung halber gemacht worden sind, welches in gleicher Weise sich der unveränderten Theilnahme des Publicums zu erfreuen hätte. In der That ist die hiesige Aufführung der Matthäus-Passion auch ein förmliches Musikfest. Es wirken ca. 400 Sänger und Instrumentalisten mit, dazu lässt die grosse Orgel ihre feierlichen Klänge ertönen, und endlich übernimmt den *Cantus firmus* in den Chören ein Chor von ca. 50 hellen, frischen Knabenstimmen. Der Eindruck dieses Zusammenwirkens ist überwältigend, und

namentlich gibt es kaum etwas Ergreifenderes, als den Moment, wo im ersten Doppelchor die Knaben mit ihrem Choral in die wogenden Stimm- und Orchestermassen hineintönen. Es ist Einem gerade zu Muthe, als ob ein überirdisches Licht in den Saal hineinstrahlte, als ob die Chöre der Engel an dem Menschenwerke sich betheiligten. Bemerken wir hier gleich, dass die prächtige Wirkung dieses Knabenchores (Schüler des hiesigen Gymnasiums an St. Aposteln), seine Klangfülle, unalterirbare Festigkeit und präcises Einsetzen ein besonderes Verdienst des Musiklehrers Hrn. Hermann Kipper ist. Die Chorleistung insgesammt war ganz trefflich, das Werk ist ebensosehr dem Chore, wie dem Publicum ans Herz gewachsen. Wenn freilich hie uud da im Saale der Eindruck entstand, als ob ein Einsatz der nöthigen Wucht entbehre, so bezog sich das fast ausnahmelos auf die bekannten kleinen Sätzchen, die nicht dem Gesammtchor, sondern nur einer Hälfte zufallen, und dass dabei ein Abstand sich kund gibt, der leicht den Hörer zu einem irrigen Urtheil in Bezug auf den Einsatz führen kann, ist ganz selbstverständlich. Weniger trefflich war es mit den Soli bestellt, von denen nur zwei Personen ganz auf der Höhe der Situation standen: nämlich Frl. Amalie Kling aus Berlin (Alt) und Hr. Dr. Gunz aus Hannover. Ursprünglich hatte Frau Joachim die Altpartie übernommen, schrieb aber zuletzt ab und empfahl das genannte Frl. Kling als Stellvertreterin. In der That, Frl. Kling dürfte berufen sein, einst Frau Joachim zu ersetzen, soweit wenigstens Stimmmittel und Stimmtechnik in Betracht kommen. In vieler Beziehung klingt der Timbre ganz ähnlich, und auch in der Tonrundung steht Frl. Kling nicht allzuweit hinter der berühmten Altistin zurück. Nimmt man nun hinzu, dass Frl. Kling erst Anfängerin, so dürfte sich das allergünstigste Prognostikon mit Sicherheit stellen lassen. Die Sängerin mag allen Concertinstituten aufs Beste empfohlen sein. Die Sopranistin Frl. Johanna Levié aus Rotterdam führte ihre Partie im Ganzen recht brav durch; ihre Stimmmittel sind nicht besonders gross, der Timbre aber recht angenehm. Dass nicht Alles so ungezwungen frisch zum Ausdruck kam, lag wohl an der natürlichen Befangenheit einer Anfängerin. Hr. Max Stägemann (Christus) scheint seine Glanzperiode überwunden zu haben; das Organ klingt jetzt rauh, mürrisch, und, was das Schlimmste ist, Hr. Stägemann erreicht häufig nicht mehr die richtige Tonhöhe. Die kleineren Basspartien sang Hr. Adolph Peltzer von hier. — Die Kammermusiker haben ihre Soiréen geschlossen. Die sechste und letzte fand am 19. März statt und brachte Streichquintett in D moll, Op. 24, von G. Onslow, Claviertrio in C moll, Op. 66, von Mendelssohn (die Clavierpartie gespielt von Hrn. Prof. Ed. Mertke) und Streichquintett in C dur, Op. 29, von Beethoven. — Ein Gast unseres Thaliatheaters, Hr. Kammersänger Heinrich Sontheim aus Stuttgart, machte diesmal wenig Furore. Hr. Sontheim, zu sechs Vorstellungen eingeladen, ist nur zweimal aufgetreten. Schon beim ersten Debut, „Jüdin" (19. März), war das Theater nicht übermässig besetzt — eine Folge zunächst der hiesigen Theaterverhältnisse —, und was er in dieser Oper an Enthaltsamkeit (Kürzungen, Striche, Stillschweigen im Ensemble, trotzdem Eleazar dabei auch was zu sagen hat), ferner an Tremuliren und Detoniren leistete, war nicht gerade geeignet, das Publicum für die künftigen Vorstellungen zuspruchsvoller zu machen. Als zweite Gastrolle war „Martha" angekündigt, statt ihrer gab man aber den „Troubadour" mit Hrn. Sontheim, und seit der Zeit ist der Sänger nicht wieder aufgetreten. Uebrigens wurde die Rolle des Manrico bedeutend besser durchgeführt, als die des Eleazar. A. G.

Danzig. Das am Palmsonntage im Saale des Schützenhauses stattgehabte Concert hatte einen grossen, andachtsvollen Hörerkreis herbeigezogen, denn es galt dem grossartigsten Werke unseres Altmeisters Seb. Bach, der Matthäus-Passion. Es war ein erfreuliches Zeichen für unsere Stadt, die sonst nicht viel Interesse an musikalischen Unternehmungen kundgibt, dass trotz der vor zwei Jahren erfolgten Aufführung des Werkes sowohl Generalprobe wie Aufführung den Saal füllten. Vor Allem gebührt dem Dirigenten Hrn. Prediger Collin der Dank für die Vorführung des Werkes, die, bei der grossartigen Anlage desselben, auch entsprechende Anstrengung nöthig macht. Die Chöre waren sorgfältig studirt, nur müssen wir auch heute rügen, was wir bereits früher an dieser Stelle betonten: es ist die unzureichende Besetzung des Basses und Tenors. Wenn vier Contrabässe und acht Violoncelle (mit entsprechender Besetzung der anderen Instrumente) gegen circa 15 Vocalbassisten kommen, so kann von einer Wirkung der Männerstimmen keine Rede sein. In den vom Orchester begleiteten Nummern war der gesangliche Eindruck, trotz manchen vorsichtig genommenen Tempi, nicht hervorragend genug; erwärmend wirkten dagegen die Choräle, welche theils vom Streichquartett unterstützt, theils a capella gesungen wurden. Die Solopartien waren von Frau Wüerst und Hrn. Geyer aus Berlin, Hrn. Cantor Odenwald aus Elbing und Frl. Kramp von hier übernommen. Der Evangelist des Hrn. Geyer ist eine Leistung, wie wir sie uns nicht besser wünschen können, und schätzen wir uns glücklich, dem Künstler recht bald (im Domchorconcert) wieder begegnen zu können. Die Altpartie erregt ihrem Inhalte nach nicht so viel Theilnahme, dennoch wusste Frau Wüerst mit ihrem edlen, stilvollen Vortrag das Möglichste zu erreichen, wenn auch immerhin erst der Liedervortrag einen vollkommenen Begriff von der Kunstfertigkeit dieser Sängerin zu geben vermag. Hr. Odenwald, welcher die Jesus-Partie sang, besitzt ein kräftiges, schönes Organ, dessen höchste Töne jedoch oft einen zu naturalistischen Anklang haben und in Folge dessen das Wollen beeinträchtigen; bis auf Einzelnheiten war die Ausführung recht gewandt. Die bis auf ein Minimum zusammengestrichene Sopranpartie sang Frl. Kramp. — Am Charfreitage fand in der Johanniskirche die Aufführung des „Tod Jesu" von Graun unter Leitung des Organisten Hrn. Frühling statt (wir konnten sie leider nicht besuchen), und in der Marienkirche hatte der Organist Hr. Jankewitz zum Besten der Diakonie ein grosses Concert veranstaltet. An grösseren Compositionen enthielt das Programm „Ave verum", „Dies irae" und „Lacrymosa" aus dem Requiem für Chor und Orchester von Mozart, Ouverture zu „Paulus" von Mendelssohn etc. Leider wurden diese Piècen im Mittelschiff der Kirche, statt wie sonst vom Chor her, ausgeführt, und waren in Folge dessen das gut besetzte Orchester, sowie der kräftige Sängerchor nicht im Stande, die gewaltigen Räume zu füllen; da somit der Eindruck ein unvollständiger war, so lässt sich weiter nichts darüber sagen. Der Concertgeber, als guter Orgelspieler bekannt, spielte das grosse A moll-Concert von Bach correct und sicher. Die übrigen Nummern, meist Solovorträge, theils von Dilettanten, theils von Fachmusikern ausgeführt, boten nicht viel Interessantes. Die Begleitung der Gesangpiècen hatte Hr. Musikdirector Markull übernommen. — Die Woche nach dem Fest bringt uns zum würdigen Abschluss der Saison zwei Concerte des Berliner Domchors, zu denen bereits alle Plätze vergriffen sind. Es ist das erste Mal, dass unserer Stadt dieser Genuss zu Theil wird, und die lebhafte Theilnahme des Publicums zeigt, welch ein Ruf diesem seltenen Sängerchor vorangeht. Fr.

Mannheim. Nach dem Höchsten in der Kunstschöpfung und Kunstreproduction zu ringen, dies ist das untrügliche Merkmal eines echten Künstlers. Gelingt es auch nicht Allen, das gesteckte Ziel zu erreichen, so sind es doch Einzelne, die emporsteigen auf die menschlich erreichbare Höhe der Meisterschaft in der Production und Wiedergabe musikalischer Kunstwerke. Ein solches Phänomen ist Hans v. Bülow auf dem Gebiete der Musik. Es ist nicht das mühesam Erlernte, nicht die eminente technische Sicherheit, Fertigkeit und Ausdauer, nicht das riesengrosse Musikgedächtniss, was Bülow zu einem Künstler von so wunderbarer Macht und Gewalt erhebt, sondern es ist ein von musikalischer Empfindung durchglühtes Innenleben, sein Spiel ist eine Entäusserung dessen, was in ihm selbst zum Leben geworden ist, es ist ein Mitempfinden und Nachdichten des Wiederzugebenden, daher auch die Wärme und Geistestiefe, die jeglicher Regung, jeglichem Pulsschlag den entsprechenden Ausdruck zu verleihen und in Tönen auszuprägen weiss. Vermöge dieser Eigenschaften hat sich denn auch Bülow zu einem Orchesterdirigenten erhoben, dem jegliches Kunstwerk klar vor der Seele steht, dem Nichts entgeht, vom kleinsten, leisesten Gedanken bis zur mächtigsten Fülle und Kraft desselben, der jegliche Melodie, wie kunstvoll sie auch verwebt und unter dem grossen Chor der Instrumente verborgen und verdeckt einherschreiten mag, herausfindet und zur Geltung, damit aber zum Bewusstsein und Verständniss der

Zuhörer bringt. So oft wir auch Wagner's Ouverturen zum „Fliegenden Holländer" und zum „Tannhäuser" schon gehört haben, unter Bülow's Direction gewannen diese Werke eine neue Gestalt, einen neuen poetischen Inhalt. In gleichem Grade, wie die Orchestervorträge vollendet und bezaubernd wirkten, brachte Bülow seine Claviervorträge zu Gehör. Beethoven's glänzendes und beliebtes Es dur-Concert, dessen grosse Phantasiesonate Op. 77, Sonate Op. 81, „Les adieux, l'absence et le rétour", ein reizvolles Tongebilde und Tongemälde, und endlich 32 Variationen in C moll, so verschiedenartig diese Werke nach Form und Inhalt und nach Charakter der Gedankenentwickelung gestaltet sind, Bülow wusste dem Tondichter stets zu folgen, seine dichterischen Absichten zu erkennen und diesen durch sein geistvolles, nach allen Seiten hin geklärtes und vollendetes Spiel eine lebendige Gestalt zu verleihen. Dass es an Ovationen, an Empfang, Ehrenkränzen und Applaus nicht fehlte, brauchen wir bei einem so gewählten, zahlreichen Auditorium einem so hochstehenden Künstler gegenüber kaum zu bemerken. Der Gefeierte leitete diese Huldigungen in feinster und bescheidenster Weise auf die Mitwirkenden, Frau Seubert und das Orchester, das wahrhaft Grossartiges und Bewunderungswerthes leistete. Hat Bülow sich in den dankbaren Herzen seiner Zuhörer durch den ihnen bereiteten Hochgenuss einen bleibenden Denkstein gesetzt, so hat er gleichzeitig durch die Ueberweisung des Concertertrags an den hiesigen Wagner-Verein ein Unternehmen von höchster Bedeutung so namhaft gefördert und unterstützt, dass ihm der Dank unserer Stadt und der ganzen deutschen Nation gebührt. Dass Frau Seubert-Hausen neben solchen Kunstleistungen durch ihre Gesangvorträge gleichfalls die glänzendsten Erfolge errang, kennzeichnet dieselbe als Sängerin von hoher Begabung und vorzüglicher Leistungsfähigkeit. Gerade für Wagner'sche Musik sind die sympathischen, edeln Stimmmittel der Frau Seubert wie geschaffen, denn es handelt sich dabei nicht um eine glänzende Bravour und Kehlenfertigkeit, sondern um eine ungeschminkte, wahrheitstreue Wiedergabe der einfachen, dem Worte entsprossenen Tongedanken, und wahrlich Frau Seubert hat denselben einen Ausdruck verliehen, der zündend und hinreissend auf die Zuhörer wirkte. „Mignon" von Beethoven, eine Arie aus „Rienzi" und die Lieder: „Der Engel" und „Schlaf ein, holdes Kind" von Wagner brachte Fr. Seubert so fein schattirt und tief empfunden zu Gehör, wie sie den Tondichtern selbst nicht weihevoller und kunstgerechter vorgeschwebt und aus der Seele geklungen haben mögen. Die duftende und hauchartige Begleitung, wie sie Bülow der gefeierten Sängerin unterbreitete, liess den Gesang im feinsten Gewande und im seelenvollsten Ausdrucke erscheinen. Die Gegner Wagner's, die so gerne mit der Behauptung auftreten, Wagner's Musik fehle die Melodie, hätten sich durch Anhören dieser Liedervorträge belehren und überzeugen lassen können, dass Wagner Melodien so reizend und lieblich, so vollkommen dem Dichterworte entströmt zu schaffen versteht, wie dies kaum einem unserer Liedercomponisten besser gelungen ist. Frau Seubert hat mit diesen Liedern einen Sturm von Beifall hervorgerufen, der erst nach wiederholtem Erscheinen endigte. Das Beispiel Bülow's, dem Verlangen nach Wiederholung einer Pièce keine Folge zu geben, dürfte, in rechter Würdigung der Kunst, einer allgemeinen Nachahmung werth sein. —K. („N. B. L.-Z.")

Regensburg. Am 9. März fand im hiesigen Stadttheater eine durch Graf Eduard Du Moulin veranstaltete Nachfeier des hundertjährigen Geburtstages Beethoven's statt. Die Abhaltung einer Beethoven-Feier im Secularjahre selber, wie es projectirt gewesen, musste in Folge der kriegerischen Ereignisse aufgeschoben werden. Das Unternehmen fand aber gerade jetzt den rechten Moment; denn die begeisterte Stimmung und freudige Theilnahme, welche ihm sowohl von den Mitwirkenden, als auch vom Publicum entgegengebracht wurden, ist hier gegenüber dem gewöhnlichen Stimmungsgrade der hiesigen Einwohner für künstlerische Unternehmungen geradezu nicht erinnerlich gewesen. Die vielen anstrengenden Proben für den Chor und das Orchester wurden von den Ausführenden mit grösster Opferwilligkeit und regstem Interesse besucht; und was die Theilnahme des Publicums anbelangt, so kann diese das Factum beweisen, dass acht Tage vor der Aufführung bereits alle Billets vergriffen gewesen sind. Der in der musikalischen Welt rühmlichst bekannte und genannte Musikschriftsteller, Kirchencomponist und Begründer des weit ausgebreiteten Cäcilien-Vereins, Hr. Inspector Witt, leitete die betreffenden Chorwerke. Hr. Musikmeister Blank übernahm die Direction des vom Grafen Du Moulin vorgetragenen Es dur-Concertes von Beethoven. Das Programm bestand ausser dieser Nummer aus einem „Beethoven-Festvorspiel" (1770—1870) für grosses Orchester von Graf Du Moulin; einem von Adolf Stern gedichteten und von Frl. Heese, Hofschauspielerin aus Meiningen, vorgetragenen Prologe; der C moll-Symphonie; dem „Gloria" aus der Missa solemnis; der Leonoren-Arie aus „Fidelio", gesungen von Fr. Dr. Stör; dem durch Hrn. Hofsänger Vogl aus München zu Gehör gebrachten Liederkreis: „An die ferne Geliebte" von Beethoven und bot zum Schlusse die „Beethoven-Cantate" von Fr. Liszt. Die Ausführung des Programms war durchweg eine lobenswerthe, beziehungsweise ausserordentliche. Letzteres gilt zumal von dem Gesange des Hrn. Vogl; dessen schöne, sympathische Stimme, beseelt und beherrscht von tiefem Empfinden und grosser künstlerischer Intelligenz, musste alle Hörer entzücken und zu enthusiastischem Beifallsruf hinreissen. Fr. Dr. Stör gab durch den Vortrag der Arie eine tüchtige Gesangsleistung. Reicher Beifall wurde auch ihr zu Theil. Das Clavierconcert, auf einem vorzüglichen Concertflügel aus der Hof-Pianoforte-Fabrik des Hrn. Jul. Blüthner, speciell zu der Feier hierher gesendet, erlebte unter den Händen seines Spielers eine vortreffliche Wiedergabe und brachte dem Letzteren einen zweimaligen Hervorruf ein. Das „Beethoven-Festvorspiel" enthält ein kurzes Programm, nach welchem die Composition folgende Momente darzustellen hat: einen Festzug (von Jüngern Beethoven's ausgeführt gedacht) nach einer Feierhalle, um dort dem grossen Meister ein Weihopfer darzubringen. Bei ihrem Eintritte in dieselbe werden sie von einer „Geisterstimme" begrüsst; allgemeines Sichvereinigen im Geiste des Unsterblichen bildet die Apotheose. Reichliche Massen sind darin mit vielem Geschick und mit Noblesse verwendet, und die musikalische Darstellung ist meistens der gedachten Situation angemessen. Unleugbar ist jedoch der Einfluss des „Meistersinger"-Vorspiels auf den Componisten herauszuhören. Die Wiedergabe des „Gloria" und der Cantate war eine vollständig gelungene. Hr. Witt hatte die schwierigen Chöre vorzüglich eingeübt, und durch sein Verständniss der Werke, gepaart mit feinem künstlerischen Geschmack, brachte er sie in der Aufführung zur vollständigsten Geltung. Ihre Aufnahme war auch eine allgemein begeisterte, besonders rief das „Gloria" andauernden Beifall hervor. Aber auch die Cantate erwarb sich hier viele Freunde; sie wurde von den Ausübenden mit besonderer Lust und Liebe gesungen und gespielt. Die Solopartien waren in würdiger, zum Theil vorzüglicher Weise vertreten durch die Damen: Frau Dr. Stör (Sopran) und Frau Theaterdirector Wirhler (Alt), und die HH. Vogl (Tenor), Wagner (Bariton) und Lehrer Loriz (Bass). Durch Zusammenziehung der betreffenden Gesangvereine und — was noch besonders zu erwähnen — mit Hinzuziehung der Zöglinge der kgl. Seminarien, welche alle gesanglich Vorzügliches leisten, kann hier ein kräftiger, gesund und schön tönender Gesangskörper hergestellt werden. Es ist nur schade, dass dies in den letzten Jahren so selten geschehen ist. Das Orchester, gebildet aus den Stadt- und Theatermusikern und vielen Musikfreunden, stand ganz auf der Höhe seiner Aufgabe. So war z. B. die Vorführung der C moll-Symphonie in geistiger und auch in technischer Beziehung keine gewöhnliche, und das Vorspiel zur Cantate gelang in überraschender Weise. Die wichtigen Harfen-Partien wurden von Frl. Le Seur, Orchestermitglied im Stadttheater zu Nürnberg, sehr schön und markig gespielt Durch seinen echt poetischen Gedanken, gegossen in meisterhafte Form, reizend und schwungvoll gesprochen, übte der Prolog eine hoch ergreifende Wirkung aus. Unter stürmischem Applaus und dreimaligem Orchestertusch erfolgte die Bekränzung der Colossal-Büste Beethoven's. Schliesslich sei noch erwähnt, dass das Dritttheil von der Gesammteinnahme bei der Beethoven-Feier einem hier noch zu gründenden Wagner-Verein zugewendet werden wird.

Wiesbaden. Am Mittwoch den 27. März wurde die Reihe der Symphonieconcerte für diesen Winter mit folgendem Pro-

gramm geschlossen: 4. Suite von Lachner (zum ersten Male), Arie aus „Jephta“ von Händel, gesungen von Frl. Th. Singer, Concertouverture (Manuscript) von J. Rebiczek und Pastoralsymphonie von Beethoven. Die aus fünf Sätzen: a) Ouverture, b) Andantino, c) Scherzo pastorale, d) Andante, e) Gigue bestehende Lachner'sche Suite hatte zwar einen Achtungserfolg, schien aber doch nicht recht erwärmt zu haben. Es dünkt uns allerdings, dass die Inspiration in dieser Suite von geringerer Kraft ist, als in anderen Suiten desselben Meisters; dahingegen fesselt mancher interessante Zug und eine durchgehends gewandte Factur den für solche Dinge empfänglichen Zuhörer. Was die formelle Anlage und Combination der Themen betrifft, so wirkt in der That der erste Satz mit der breiten Schlussfuge sehr respecteinflössend. Das Andantino mit seinen etwas ungarisirenden Anklängen und seiner piquanten Instrumentation steht in glücklichem Gegensatz zu der vorhergehenden Ouverture, desgleichen das Andante zu dem vorhergehenden Pastorale. Aber trotz so vielen Vorzügen glauben wir nicht, dass dieses Werk eine zündende Wirkung hervorzubringen im Stande ist, denn die fast fortwährende rhythmische Gleichmässigkeit der Periodenbildung bei gleichzeitiger Kurzathmigkeit der Melodien dämpft allein schon auf die Dauer die Anstrengungen eines guten Willens, sich hinreissen zu lassen. Die zweite Novität des Abends, die Concertouverture von unserem Concertmeister Hrn. Rebiczek, war jedenfalls viel eher werth, in einem Symphonieconcert aufgeführt zu werden, als die Bänkelsängereien des Hrn. Jahn. Nichts ist daher in unseren Augen bezeichnender, als dass man von Seiten derselben Kritik, die aus Anlass der Jahn'schen Lieder diesem eine Lobrede hielt, dass er den grossen Todten den Vortritt lasse, obschon er gar nicht so bescheiden zu sein brauchte, jetzt dem Hrn. Rebiczek sagt, er solle seine Ouverture lieber anderswo aufführen, — vermuthlich in Cursaalconcerten, da sie in die Symphonieconcerte nicht passe. In unseren Augen thut es der Würde des Publicums keinen Eintrag, wenn es einmal einen ehrlich gemeinten Compositionsversuch auch eines minderbegabten Componisten anhört. Jeder, der etwas Anständiges will, hat das Recht, einmal gehört zu werden, und es thut der Würde des Publicums viel mehr Eintrag, wenn es sich durch die Faseleien sich wichtig machen wollender, selbst aber nichts leistender Recensenten in ein so unnatürliches und liebloses Verhältniss zum schaffenden Künstler hineinschwatzen lässt, dass es meint, eine Composition, die ihm nicht gefallen hat, als ein *crimen laesae majestatis* auffassen und demgemäss ahnden zu müssen. Erst wenn ein Künstler die Grenzen der Ansprüche überschreitet, die ihm seine Bedeutung zu machen erlaubt, wie z. B. Hr. Jahn und seine Verehrer gethan haben, dann ist es Zeit, sich dagegen zu verwahren. Bei Hrn. Rebiczek lag und liegt aber nicht die mindeste Veranlassung vor. Bezüglich der Ouverture selbst ist zu bemerken, dass sie hauptsächlich an einem Thema leidet, mit dem man kein *f* herausbringen kann, weil es aus zu kurzen Noten besteht und ausserdem nicht mit dem vollen Takt anfängt. Dies bringt den Componisten im weiteren Verlauf in allerlei Verlegenheiten, die eben nicht zu lösen waren. Die Instrumentation ist recht geschickt und an Stellen, wo das Hauptthema nicht vorkommt, von guter, voller Wirkung. Einige Aenderungen am Hauptmotiv würden dem Ganzen gut zu Statten kommen. Frl. Singer sang die Arie aus „Jephta“ zur grossen Zufriedenheit des Publicums, zu dessen Liebling sie sich allmählich emporgeschwungen hat, und wurde hervorgerufen. Die Aufführung der Pastoralsymphonie endlich war eine recht gelungene und ein würdiger Schluss der Saison, von der wir nicht scheiden wollen, ohne dem Dirigenten, Hrn. Capellmeister Jahn, für die in der letzten Hälfte der Concerte bez. der Werke der neueren Zeit angenommene Haltung unsere unumwundene Anerkennung auszusprechen. Wenn er für diesmal nichts von Rubinstein, Berlioz, Gade und gar Liszt gebracht hat, von welchen das Publicum doch auch berechtigt wäre, sich durch eigenes Hören eine Vorstellung zu bilden, so wollen wir hoffen, dass er es sich für die nächste Saison vorgenommen hat. Auch dem vortrefflichen Orchester der Symphonieconcerte, welches aus dem Theaterorchester, einem Theil der Militaircapelle, sowie einer Anzahl von Privatmusikern von Hrn. Jahn zusammengestellt und eingeschult worden ist, sagen wir für viele seiner Leistungen unseren aufrichtigen Dank. W. F.

Concertumschau.

Augsburg. Am 25. März Aufführung von Bach's Matthäus-Passion durch den Oratorienverein. Solisten: Frl. Pflug, Frl. Schöberl, Frau Keller, HH. Huber (Würzburg), Hasselbeck (München) und Mödlinger.

Basel. Concert von Hrn. A. Walter am 3. April: D dur-Concert für Clavier, Flöte und Violine mit Streichorchester von Bach, Fragmente aus „Josua“ von Händel, Ballade und Lieder von A. Walter, „Märchenerzählungen“ (von ?), „Mirjam's Siegesgesang“ von Schubert.

Berlin. Concert zum Besten der „Kaiser Wilhelm-Stiftung für deutsche Invaliden“ am 5. April, gegeben von Leonia v. Malaschkin aus St. Petersburg: Gesang, Ouverture zu „Das Leben für den Czaar“ und „Kamarinskaja“ von M. Glinka, Kosaken-Phantasie von Dargomijsky, Vorspiel zur Oper „Judith“ von A. Seroff, Gesang und grosse Symphonie „Ein Künstlerleben“ von L. v. Malaschkin.

Breslau. Musikalisch-dramatische Soirée zum Besten der Diakonissenanstalt zu Kaiserswerth am Rhein am 4. April: „Das Testament“, komische Operette von A. Dorn, „Der Schauspieldirector“, komische Operette von Mozart etc. — 11. Abonnementconcert (2. Cyklus) der Theatercapelle: Septett von Beethoven, Capriccio für drei Violinen von Hermann etc. — Symphonieconcert der Concertcapelle am 5. April: Pastoralsymphonie von Beethoven. — Tonkünstlerverein am 8. April: Streichquartett in Es dur von Mozart, Violinsonate in G moll von S. Bach, Streichsextett in G dur, Op. 36, von J. Brahms.

Brandenburg a. d. H. Am Charfreitag in Ermangelung eines anderen Ausweges Aufführung von Graun's „Tod Jesu“.

Brünn. Von Hrn. O. Kitzler geleitete Aufführung des „Elias“ von Mendelssohn durch den Musikverein. Solisten: Frl. Kosian, Frl. König (Brünn), HH. Buchholz und Pirk (Wien).

Genf. Vom Conservatorium am 23. März veranstaltetes Concert: Introduction und 1. Act aus „Dornröschen“ von A. Langert, Fragmente aus „Lohengrin“ von Wagner „Grandson 1476“, Cantate von H. Plumhof etc.

Graz. Musikalische Matinée der HH. v. Hausegger und Genossen: Clavierquintett in D dur von F. Thieriot, A moll-Sonate von Schumann, Frauenchöre von Reinecke, Lieder von F. von Hausegger und Grädener, „Phantastische Tänze“ für Pianoforte von H. v. Herzogenberg. — Am 7. April höchst erfolgreiches Concert des Hrn. H. von Herzogenberg mit eigenen Compositionen: „Normannenzug“, Männerchor mit Orchester; Thema und Variationen für zwei Claviere; Lieder für Männerchor; „Odysseus“, Symphonie (1. Die Irrfahrten. 2. Penelope. 3. Die Gärten der Circe. 4. Das Gastmahl der Freier).

Halle a. S. Concert der Sängerin Frl. G. Bussler unter Mitwirkung von Frl. Holmboe-L'Hombino aus Norwegen (Gesang) und Frau Starke aus Leipzig (Clavier) mit Compositionen von Händel, Chopin, Mendelssohn etc. — Ueber die Concertgeberin schreibt ein dortiges Blatt u. A.: „Eine wahrhaft vollendete Leistung und überhaupt wohl die Krone des Abends war die Arie aus Händel's „Semele“, welche Frl. Bussler vortrug, und bei der ebensowohl die glänzenden Stimmmittel als die meisterhafte Technik und die feine seelenvolle Auffassung der Dame zu reichster Geltung kamen“ etc.

Laibach. 4. Concert der Philharmonischen Gesellschaft: „An die Musik“ für Soli, Chor und Orchester von J. O. Grimm, „Beim Sonnenuntergang“ von Gade, Fragmente aus Opern von R. Wagner, „Im Frühling“, Phantasiestück für Orchester von H. Fiby etc. — 5. Concert desselben Vereins: Trio Op. 12 von A. Rubinstein etc. — 6. Concert desselben Vereins: Requiem von Cherubini, „Fierrabras“-Ouverture von Schubert, Duo in A moll für zwei Claviere von J. Rheinberger, Lieder von Schumann und Schubert.

Leipzig. Musikalische Abendunterhaltung der Cäcilia-Wart-

am 4. April: Gesänge für gemischten Chor mit Pianoforte-itung von J. Rheinberger („Lockung") und A. Tott-n („Die stille Wasserrose", „Ostern"), gemischte Chöre von einecke, „Christnacht", für Soli, Chor und Pianoforte von Reinick, „Träume", Lied von R. Wagner, zwei Stücke drei Soloviolinen von E. Streben, Phantasiestücke für oforte und Violine von E. Stockhausen und O. Weber. ine gewiss seltene Erscheinung, dass ein Chorverein mit be-deneren Mitteln ein ausschliesslich Novitäten bietendes Pro-m aufstellt!

Lemberg. 12. und 13. Soirée des Galizischen Musikvereins: ll-Trio von Mendelssohn, Gmoll-Clavierquartett von L. f, Chaconne von Raff, Violoncellsonate von Corelli, Clavier-tasie von Mozart, Gesangsnummern von Mendelssohn, Schu-Moniuszko und Rossini.

Neapel. 2. Gesellschaftsabend des Deutschen Casino: Cla-uintett von Schumann, Cmoll-Violinsonate von Beethoven, ncellsonate Op. 45 von Mendelssohn etc.

Rotterdam. 3.—5. Kammermusiksoirée der HH. E Wirth Genossen: Quintette von Schubert (Op. 63) und Schumann 14), Streichquartette von Haydn, Beethoven (Emoll, Op. 59), elssohn (Canzonetta aus Op. 12) und A. Rubinstein (Op. Claviertrio in Fdur von H. Seidel, Serenade Op. 8 und e Op. 30, No. 2, von Beethoven, Lieder von Schubert, Schu-n und Kirchner, Präludium und Fuge in Amoll für Cla-von Bach.

Stuttgart. 9. Abonnementconcert: Ouverture zu „Iphigenie ulis" von Gluck, Violinconcert in Gmoll von Wehrle, deutsches Requiem" von J. Brahms. — 10. Abonnement-rt: „Die erste Walpurgisnacht" von Mendelssohn, „Medea"-rture von Cherubini, „Festklänge" von Liszt, Concert für und Oboe von Moscheles, Arien von Händel und Haydn.

Zürich. Am Ostersonntag Aufführung von Bach's Matthäus-on durch den Gemischten Chor. Solisten: Frl. Cl. Kösling Berlin, Frl. Karen Holmsen aus Christiania, HH. Vogl aus hen, Gura aus Leipzig, Hartung etc.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Die vierte Vorstellung der Pollini'schen Opern-lschaft (am 6. d. M.) brachte Verdi's „Traviata" mit Frau ée Artôt-Padilla als Vertreterin der weiblichen Hauptrolle. **remen.** Am 4. d. M. (Margarethe) gastirte im Stadttheater Marie Moser vom Landschaftlichen Theater zu Graz. — Der k. k. österr. Hofopernsänger Hr. Adams aus Wien irte am 5. d. M. im hiesigen Thalia-Theater als Raoul in „Hugenotten". — **Dresden.** Am 3. d. M. fand im Hoftheater ochmaliges Gesammtgastspiel der italienischen Operngesell-t Pollini's statt; der „Barbier von Sevilla" gelangte ei zur Aufführung. — **Hamburg.** Bei seinem 2. und 3. hie-Gastspiel (am 5. und 7. d. M.) trat Hr. Sontheim als niello resp. Robert der Teufel auf. — **London.** Frau ca ist dieser Tage hier eingetroffen; am 8. d. M. sang sie Coventgarden-Theater die Zerline im „Fra Diavolo". — Der Hofopernsänger Hr. R. v. Bignio aus Wien errang t im hiesigen Ungarischen Nationaltheater als Carlos in ani" einen entschiedenen Erfolg. — **Wien.** Merelli's italie-e Operntruppe gab am 3. d. M. unter Mitwirkung von Frau Patti ihr 5. Gesammtgastspiel und führte dabei Verdi's viata" vor. — **Würzburg.** Frl. Wesel vom Stadttheater irich gastirte unlängst hier mit Erfolg; im nächsten Monat die Sängerin in Mannheim einige Gastdarstellungen geben.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 30. März: „Qui tollis peccata li" (mit Orgelbegleitung) von Durante; „Gott, sei mir gnädig" von M. Hauptmann. Am 1. April: „Kyrie" und „Gloria" aus der Cdur-Messe von Beethoven. Nicolaikirche am 31. März: „Hoch vom Heiligthum", Hymne von Mozart. — **Breslau.** Domkirche am 31. März: Messe in Emoll von Brosig. Am 1. April: Messe in Dmoll von Hahn sen. Pfarrkirche zu St. Maria-Magdalena am 31. März: Chöre und Arien aus der Cantate „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle" von S. Bach. Kirche zu St. Bernhardin am 29. März: Sätze aus dem Oratorium „Saul" von Händel. Am 31. März: Arien und Chöre aus dem Oratorium „Christ ist erstanden" von Berthold. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 17. März: „Der Herr ist mein getreuer Hirt" von Gade. — **Dresden.** Neustadtkirche am 31. März: „Fest sei der Glaube" von A. Bergt. — **München.** St. Michaelis-Hofkirche am 30. März: Morgens: Vesper etc. von Ett. Abends: Auferstehungschor (solenn) von Ett. Am 31. März: Morgens: Fragment aus dem „Messias" von Händel; Graduale und Offertorium von Ett. Nachmittags: Vesper (solenn) von Abt Vogler. Am 1. April: Messe in C von Mozart; Offertorium von M. Haydn. Allerheiligenhofcapelle am 30. März: Morgens: „Kyrie" (Choral), „Gloria", „Sanctus" und „Benedictus" von L. Viadana; „Laudate dominum" und „Magnificat" von G. O. Pitoni. Abends: „Pange lingua" von Ett. Am 31. März: Messe in Ddur (für Chor, Soli, Streichquartett und Orgel) von Mozart; Graduale („Haec dies", sechsstimmig) von Palestrina; Offertorium („Christus resurgens", zweichörig) von F. Anerio. Am 1. April: Messe in Dmoll (fünfstimmig) von F. Lachner. (Graduale und Offertorium wie am 31. März). — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 31. März: Dankmesse in A nebst Einlagen von G. Preyer. Am 1. April: Messe in A nebst Einlagen von L. Rotter. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 31. März: Harmonie-Messe von Hummel. Am 1. April: Mariazeller Messe von J. Haydn mit Einlagen von J. v. Seyfried. Dominicaner-kirche am 30. März: Preis-„Te deum" von Horak; „Regina coeli" von Cherubini; „Tantum ergo" (fünfstimmig) von Joh. Skraup. Am 31. März: Grosse Festmesse in C von Wittas-sek mit Einlagen von Eybler und Mendelssohn. Am 1. April: Festmesse in Ddur (neu) von Jos. Zangl mit Ein-lagen (Chören) von Mendelssohn und P. Winter.. Italie-nische Nationalkirche am 30. März: „Te deum" von J. Haydn; „Regina coeli" in D von Führer; „Tantum ergo" von Cheru-bini. Am 31. März: Nelson-Messe von J. Haydn mit Einlagen von Krall und Stegmeyr. K. k. Universitätskirche am 30. März: „Te deum" in D von Führer; „Regina coeli" in C von Ferdinand Schubert; „Tantum ergo" von A. Czasskowsky. Am 31. März: Messe in C von Führer mit Einlagen von Weiss und Skraup. Pfarrkirche zu St. Ulrich am 31. März: Schöpfungs-Messe von J. Haydn mit Einlagen von Czass-kowsky, Händel und Hummel. Am 1. April: Grosse Messe von Franz Hölzl mit Einlagen von Krommer, Kreutzer und Starke. St. Salvatorkirche am 31. März: Duett aus dem 77. Psalm („Aber doch sprach ich") von Wosahlo. Am 1. April: Geistliches Lied („Hier bet ich auf den Knien") von Frisch. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 31. März: Orgelsolo-Messe von Mozart mit Einlagen von Krall und Eybler. Am 1. April: Messe von Horak mit Einlagen von Döcker.

Opernübersicht.

(Vom 1. bis 6. April.)

Leipzig. Stadtth.: 1. Margarethe; 3. Fliegender Holländer; 5. Catharina Cornaro (Lachner). — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 1. Barbier von Sevilla; 2. Lustige Weiber von Windsor; 3. Hugenotten; 5. Jüdin; 6. La Traviata. Walhalla-Volksth.: 1. u. 6. Postillon von Lonjumeau; 2. Zauberring (Schröder); 3. Stumme von Portici. Victoria-Th.: 6. Schneeball (Offenbach). — **Bremen.** Stadtth.: 2. Hermione (Bruch); 4. Margarethe. — **Breslau.** Lobe-Th.: 5. Zaubergeige (Offenbach). — **Cöln.** Thalia-Th.: 1. Johann von Paris; 3. Figaro's Hochzeit; 5. Hugenotten. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 2. Tannhäuser; 3. Barbier von Sevilla; 6. Robert der Teufel. — **Elberfeld.** Stadtth.: 1. Norma. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 4. Fidelio; 6. La Traviata. — **Hamburg.** Stadtth.: 1. Krondiamanten, 2. Jüdin, 3. Martha,

4. Lohengrin; 5. Stumme von Portici. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 1. Afrikanerin; 3. Die beiden Schützen; 5. Maskenball (Auber). — **Magdeburg.** Stadtth.: 1. u. 4. Rienzi; 5. Lustige Weiber von Windsor. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 1. Lohengrin; 3. Titus. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 4. Figaro's Hochzeit. Königl Residenzth.: 1. Waffenschmied; 6. Dorfadvocat (R. v. Hornstein). — **Nürnberg.** Stadtth.: 1. Jüdin; 5. Regimentstochter. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 5. Lucrezia Borgia. Kralovské zemské ceské divadlo: 5. Ernani. — **Stuttgart.** Königl. Hoftth.: 1. Zauberflöte; 4. Figaro's Hochzeit. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 1. Tannhäuser; 4. Lucia von Lammermoor. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 1. Don Juan; 2. Romeo und Julia (Gounod); 4. Lucrezia Borgia; 5. Lohengrin; 6. Jüdin. Carl-Th.: 1. u. 3. Fleurette (Offenbach); 3. Verlobung bei der Laterne; 5. Prinzessin von Trebisonde. Theater an der Wien: 1. Indigo; 2. Schöne Helena; 3. La Traviata; 4. Fantasio (Offenbach); 6. Linda von Chamounix. — **Würzburg.** Stadtth.: Nachträglich: März 31. Freischütz. — April 3. Margarethe; 6. Jüdin.

Rückblick.

Im Laufe des Monates März waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten Offenbach in 72 Vorstellungen mit 14, Wagner in 30 V. m. 7, Mozart in 27 V. m. 3, Meyerbeer in 23 V. m. 6, Verdi in 22 V. mit 4, Rossini in 17 V. m. 2, Auber in 16 V. m. 7, Weber in 14 V. m. 3, Donizetti in 12 V. m. 4, Gounod in 10 V. mit 2, Lortzing in 9 V. mit 4, Boieldieu in 8 V. m. 2, Halévy in 7 V. m. 2, Flotow in 6 V. m. 3, Nicolai in 6 V. m. 1, Adam in 5 V. m. 1, Suppé in 4 V. m. 2, Beethoven, Hopp und Schenk in je 4 V. m. je 1, Lecocq und Millöcker in je 3 V. m. je 1, Bellini und v. Hornstein in je 2 V. mit je 2 verschiedenen Werken, Bruch, Glinka, Kreutzer, Lachner, Méhul, Spohr und Thomas in je 2 V. m. einem Werk und Binder, Conradi, Gluck, Hérold, Marschner und Strauss je einmal vertreten.

Aufgeführte Novitäten.

Berlioz (H.), „Die Flucht nach Egypten". (Paris, 2. Concert spirituel der Société des concerts.)
Brahms (J.), „Ein deutsches Requiem". (Stuttgart, 9. Abonnementconcert.)
Erdmannsdörfer (M.), „Prinzessin Ilse", für Soli, Chor und Orchester. (Sondershausen, Festvorstellung im Hoftheater.)
Fiby (H.), „Im Frühling", Phantasiestück für Orchester. (Laibach, 4. Concert der Philharmonischen Gesellschaft.)
Gade (N. W.), „Beim Sonnenuntergang", Concertstück für gemischten Chor und Orchester. (Ebendaselbst.)
Grimm (J. O.), „An die Musik", für Soli, Chor und Orchester. (Ebendaselbst.)
Herzogenberg (H. v.), „Odysseus", Symphonie. (Graz, Concert des Autors.)
— — „Normannenzug", Männerchor mit Orchesterbegleitung. (Ebendaselbst.)
— — Duo für zwei Claviere. (Ebendaselbst.)
Liszt (F.), „Festklänge". (Stuttgart, 9. Abonnementconcert.)
Rheinberger (J.), Duo in Amoll für zwei Claviere. (Laibach, 6. Concert der Philharmonischen Gesellschaft.)
— — „Lockung", für gemischten Chor und Pianoforte. (Leipzig, Soirée der Cäcilia-Wartburg.)
Rubinstein (A.), Quintett für Pianoforte und Blasinstrumente. (Breslau, Musikabend des Tonkünstlervereins.)
— — Streichquartett Op. 17. (Rotterdam, 4. Kammermusik der HH. Wirth und Genossen.)
— — Claviertrio Op. 12. (Laibach, 5. Concert der Philharmonischen Gesellschaft.)
Seidel (H.), Claviertrio in Fdur. (Rotterdam, 3. Kammermusik der HH. E. Wirth und Genossen.)
Thieriot (F.), Clavierquintett in Ddur. (Graz, Musikalische *Matinée der HH. v. Hausegger und Genossen.*)
Tottmann (A.), „Die stille Wasserrose", „Ostern", gem Chöre mit Pianoforte. (Leipzig, Soirée der Cäcilia-burg.)
Wagner (R.), Huldigungsmarsch. (Sondershausen, Fe stellung im Hoftheater.)
Wehrle (H.), Concert in Gmoll für Violine und Orch (Stuttgart, 9. Abonnementconcert.)

Journalschau.

Echo No. 14. Berichte und Notizen. — Beilage: Bibliothek des verstorbenen Directors Fétis in Brüssel. — richten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 14. Berichte Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 15. Kunstziele Berichte und Notizen.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Das diesjährige Musikfest des Allgemeinen d schen Musikvereins wird dem Vernehmen nach Ende in Cassel stattfinden.

* Das in Wien definitiv auf den 12. Mai angesetzte cert zum Besten der Bayreuther „Nibelungen"-Aufführu wird nach den „Bl. f. Th., M. u. K." unter persönlicher Le R. Wagner's statthaben.

* Das am 4. d. M. in Mannheim vom dortigen Wa Verein veranstaltete und von Hans von Bülow geleitete cert war von glänzendstem künstlerischen wie pecuniären E begleitet. In ersterer Beziehung gibt der weiter vorn von uns druckte Bericht über dieses Concert Mittheilung; hinsichtlich der nahme erfahren wir, dass sie gen. Verein in den Stand s die von demselben gelösten Patronatsscheine der „Nibelun Aufführungen auf die Zahl von 18 zu bringen.

* Hr. v. Bülow's Concert in München zum Besten Bayreuther Bühnenfestspiele hat einen Ertrag von 2000 G ergeben.

* In Berlin soll mit dem 15. April eine „Deut Freie Hochschule der Musik" eröffnet werden. Aus licheres über diese neue Anstalt ist aus der dieselbe betreffe Anzeige des Directors Grafen Tyszkiewicz im Inseratentheil un heutigen Nummer zu ersehen.

* „Wo lebt und wirkt J. H. Franz?" fragt ein an gehaltenes Inserat der „N. B. M." und verläuft sich dann i Lobpreisung von in Joh. André'schem Verlag in Offenbac schienenen Werken eines Componisten obigen Namens. Frage! Geht sie doch, wie wir aus einer auch uns geste diesbez. Zumuthung wissen, direct von der genannten Ver handlung selbst aus, und klingt es daher wirklich rührend, am Schluss des fraglichen Inserates gesagt wird, dass auf wi holte Erkundigung nach jenem J. H. Franz Niemand Nä habe mittheilen können. Oder sollte wirklich Hr. André positionen von J. H. Franz gedruckt haben, ohne in irgendw persönliche Beziehung mit dem Autor gekommen zu sein?

* Auf der Universität zu Graz wurde eine Lehrkanze Theorie und Geschichte der Musik errichtet, und hat sich Docent für diese Fächer Hr. Dr. Friedrich von Hauseg habilitirt.

* Der Bau des neuen, circa 1700 Plätze enthaltenden theaters in Copenhagen ist nunmehr in Angriff genon worden.

* Das Prinz Wales-Theater zu Sidney (Austr ist am 16. Januar niedergebrannt.

* Rubinstein's Oper „Feramors" wird schon im dieses Monats in Wien in Scene gehen.

Nach der „N. C." ist Bruch's „Hermione" nun auch in
ı aufgeführt worden, und zwar mit „einem alle Erwar-
übertreffenden Erfolge".

Franz Liszt traf am 4. d. M. in Wien ein, um nach
mehrtägigen Aufenthalt daselbst die Weiterreise nach
ır anzutreten.

Man schreibt neuerdings wieder, dass der gediegene Carls-
Hofcapellmeister Hr. Levi einen Ruf an die Münchener
ıne erhalten und angenommen habe.

In Berlin schied vor Kurzem Concertmeister Hubert Ries
ın Verbande der k. Capelle, deren verdienstliches Mitglied
Jahre hindurch war, aus. Ueber die Neubesetzung dieser
ist Genaueres noch nicht bekannt. Man nennt unter anderen
aten für dieselbe auch Hrn. Auer.

Das „Echo" bezeichnet die von der „N.-Y. M.-Z." zuerst
hte Nachricht, dass Hr. Hofpianist Th. Ratzenberger
ens auch in Amerika Ruhm und Dollars suchen wolle, als
r. Und das amerikanische Blatt sah mit so grossem Ver-
ı diesem Besuch entgegen!

Der Pianist Hr. R. Joseffy machte kürzlich den zeitge-
Versuch, in Berlin, der deutschen Kaiserstadt, „Concerts
ires" in Gang zu bringen, und Lorbeerkränze waren wirk-
ır Lohn für das muthige Unternehmen des siegesbewussten

Capellmeister Marpurg in Darmstadt, welcher von dem
ır der kaiserl. concess. Theater in Elsass und Lothringen,
Hrn. Alexander Hessler, den Ruf erhielt, die erste Stelle als Capellmeister in Strassburg einzunehmen, hat zugesagt und wird zum Herbst Darmstadt verlassen und nach Strassburg übersiedeln. Einstweilen beschäftigt sich derselbe damit, ein perfectes Orchester von deutschen Musikern für Strassburg zu bilden, da der Uebernahme des dortigen Orchesters grosse Schwierigkeiten im Wege stehen.

* Die Nachricht von einer bevorstehenden Reise des Hofballmusikdirectors Joh. Strauss nach Amerika wird neuerdings bestätigt, mit dem Hinzufügen, dass der Genannte sich an dem elftägigen Monstre-Musikfest in Boston, welches 1000 Instrumentalisten und 2000 Choristen vereinigen wird, theilweise als Dirigent betheiligen werde. Von den Unternehmern des Festes sind ihm ein Honorar für 3500 Pfd. Sterl., freie Ueberfahrt und kostenfreier Aufenthalt in Boston zugesichert.

Auszeichnung. Der Tenorist Labatt in Wien hat den portugiesischen Christus-Orden erhalten.

Gestorben. Der Tonkünstler und Musiklehrer Anton Halm in Wien, ein Zeitgenosse und Freund Beethoven's, ist am 5. d. M. im Alter von 84 Jahren gestorben. — In Mannheim starb am 31. März der seit längerer Zeit pensionirte grossherzogl. Hofopernsänger Carl Kühn. — In Olmütz verschied dieser Tage der Domcapellmeister Trousil.

Berichtigung.

In der vor. No. S. 228, Sp. 1, 10. Z. v. u. muss es „Worte" statt „Werke" heissen.

Kritischer Anhang.

Tod. „Der Engel der Geduld", Gedicht von Spitta, für
auenstimmen mit Orgel-(Harmonium-)Begleitung, Op. 8.
gart, Eduard Ebner. Partitur und Stimmen 25 Ngr.
e ersten drei Strophen gehen in Cmoll und werden wieder-
lie letzte ist eine Variation der vorhergehenden in Cdur.
ıt das zur Composition wenig geeignete Gedicht mit künst-
ım Nachdenken behandelt, allein die passive Stimmung,
die Monotonie des Versmaasses konnte nicht ganz ohne
ieil für die Musik bleiben. Das Beste daran ist die ge-
und Trivialitäten in der Harmonie vermeidende Stimm-
g, welche übrigens ausreicht, der Composition als solcher,
Rücksicht auf den Text und dessen Behandlung, das In-
des Kritikers und Zuhörers zu sichern. Denselben Vor-
ıne die Nachtheile zeigt:

Tod. Aus dem 63. Psalm, Gebet um den wahren Gottes-
en, für eine Singstimme mit Orgel-, Harmonium- oder Clavier-
eitung, Op. 15. Stuttgart, Eduard Ebner. 10 Ngr.
r Rhythmus ist zwar derselbe, wie in der vorhergehenden
ition, nämlich $^6/_4$-Takt, aber ohne die schablonenhafte
ıässigkeit des Tonfalls und der Periodenbildung. Die De-
on nimmt sogar an einigen Stellen, z. B. bei den Worten
gerne Deine Macht und Ehre schauen" einen Anlauf zu
ischer Belebtheit und Präcision. Doch könnte hierin
ängig etwas mehr geschehen sein, denn warum sollte die
ung nach der Wahrheit des Ausdrucks auch durch eine
nte Declamation auf Kirchenmusik weniger Anwendung
als auf weltliche Musik? Des Componisten Sache ist es,
berall giltige Forderung ohne Beeinträchtigung des reli-
Charakters seiner Composition zu erfüllen und die ver-
nen Elemente harmonisch zu vereinigen. Hinsichtlich der
ıtion wäre wohl auch etwas mehr Abwechselung nicht übel
acht gewesen. Das Ganze schillert zwar von Durchgangs-
ıien, allein dieselben ersetzen nicht den Reiz einer
en Ausweichung in andere Tonarten, und der tief leiden-
iche Text hätte zu einer oder mehreren derselben wohl
assung geboten. W. F.

Josefus Seiler. Hymni sacri, juxta modos chorales ad quatuor voces compositi, Op. 12. Einsidlae, N. Benziger.

Für ein rein musikalisches Fachblatt bieten diese Hymnen als blos gottesdienstliche Ritualgesänge nur ein beschränktes Interesse. Die rein musikalische Ausbeute ist eine geringe. Der *Modus choralis*, welcher die Polyphonie im eigentlichen Sinne ausschliesst, der in dem Wesen der alten Kirchentonarten begründete geringe Umkreis der Modulationen, die langen Reihen von Dreiklangsfolgen, in welche nur stereotype Vorhalte eine Art Vermittelung hineinbringen, die beständig wiederkehrenden Hauptschlüsse, welche ein Stück in so und so viele Stücklein zerlegen: alle diese Momente, welche durch die streng katholisch confessionelle gottesdienstliche Tendenz wesentlich bedingt sind, streiten gegen den modernen Begriff des musikalisch-organischen Entwickelungsprocesses. Die musikalische Logik, ohne welche ein solcher Process undenkbar ist, verlangt z. B., dass der Schluss eines Stückes in der Haupttonart erfolge; wenn nun aber dagegen bei vielen Nummern (siehe die No. I, V, VII, VIII, XIII) der vorliegenden Sammlung nach dem eigentlichen Schluss des Stückes ein kurzer Anhang von wenigen Takten, ein Amen, oder dergl. angefügt wird, welcher von der Haupttonart plötzlich sich abwendend in einen leiterfremden Plagal- oder phrygischen Schluss ausläuft, so mag das ganz und gar ritualmässig sein, die Logik und das Gefühl des Musikers werden damit über den Haufen gerannt. Selbstverständlich ist der strenge Stil bei diesen Gesängen allein maassgebend; um so auffallender sind einige einzelne Abweichungen von demselben, welche der durchgehenden strengen Reinheit des Satzes gegenüber nicht anders denn als Fehler bezeichnet werden können. Dahin gehören die Stellen: No. IX, S. 12 der Partitur, Syst. 1, Takt 6, 7 im Tenor, welcher erst mit dem Bass in Octaven und dann in das *es* des Alt wider die strenge Regel geht. Ebenso sind auch die verdeckten Quinten zwischen Alt und Bass, S. 13, Syst. 1, Takt 5 (in derselben No.) gar zu auffallend. Ferner No. X, S. 14, Syst. 2, Takt 12—13 die reinen Quinten zwischen Discant und Tenor, No. XVII, S. 20, Syst. 2, Takt 1 die Quinten zwischen Alt und Bass und nicht minder Syst. 3, Takt 1 - 2 die verdeckten Quinten zwischen Alt und Tenor. Als mindestens bedenklich vom Standpuncte des strengen Satzes müssen wir auch noch folgende Stellen unter manchen anderen ähnlichen aufführen: No. VII, S. 10, Syst. 1,

Takt 3, die übelklingende Folge $\frac{b—c}{e—f}$ im Alt und Bass, No. X, S. 14, Syst. 2, Takt 9—10 der Gang des Tenors gegen den Alt gehalten, No. XII, S. 15, Syst. 3, Takt 10—11 die Quinten zwischen Alt und Bass, die durch die dazwischenfallende Pause doch theoretisch nicht aufgehoben werden. Auf viele frei eintretende Vorhalte, selbst zur grossen Septime, wollen wir kein weiteres Gewicht legen, da dieselben meistens durchgehender Natur sind und dem Wohlklange nicht schaden. Unverständlich ist uns aber harmonisch in No. VII, S. 10 im zweiten Takt das *f* im Alt auf dem letzten Viertheil. Ein Druckfehler liegt hier wohl nicht vor, da die Stelle auch in den einzelnen Stimmen ebenso steht; wohl aber steht in der Altstimme in demselben Takt anstatt des vorhergenden *c* fälschlich ein *a*. A. M.

Albert Tottmann. Sechs leicht ausführbare religiöse Festgesänge für gemischten Chor, Op. 18. Erstes Heft 1 Thlr. 2½ Ngr. Zweites Heft 17½ Ngr. Leipzig, Hofmeister.

Diese Professor E. F. Richter in Leipzig gewidmeten „Festgesänge" tragen dieselben Vorzüge an sich, die wir vor einiger Zeit schon anderen Chorwerken des Componisten nachzurühmen hatten. Es tritt uns in ihnen der feingebildete Musiker entgegen, der auf dem betreffenden Darstellungsgebiete vollkommen heimisch ist und sich mit Freiheit bewegt und seine Herrschaft über die Technik in sinniger Weise im Dienste des poetisch-musikalischen Zweckes verwerthet. Der Chorsatz ist gewandt, die Stimmen bewegen sich selbständig und in gefälligen Linien und ergeben dabei eine wohlklingende Gesammtklangwirkung. Die Grundstimmung der Dichtungen ist sowohl in ihrer Totalität richtig erfasst, wie auch im Einzelnen den charakteristischen Wendungen des Textes angemessen nuancirt ohne Beeinträchtigung des einheitlichen Flusses des Ganzen; dabei befindet sich die melodische Führung im Einklang mit den Anforderungen der Wortdeclamation. Die technische Ausführung bietet manche anregende Züge, wie contrapunctische Behandlung der Stimmen, die jedoch maassvoll und ohne Aufdringlichkeit angewendet und zugleich durch den jeweiligen Textinhalt motivirt erscheint. Die musikalische Gesammthaltung überrascht nicht durch ungewöhnliche Wendungen, aber sie bleibt nobel und gewählt. Das erste Heft enthält „Pfingstgebet", „Christnacht", „Neujahrsmahnung" und „Ostergesang" (bei welchem der lateinische Text vom Componisten geschickt nachgedichtet ist), das zweite Heft: „Trauungsgesang" und „Trauergesang". Die leichte Ausführbarkeit s licher Nummern ist ein Moment mehr, welches denselb Empfehlung gereicht.

Franz Schubert. „Ruhe, schönstes Glück der Erde" fü Männerstimmen. (Nachgel. Werk.) Part. und Stimmen 1 Wien, J. P. Gotthard.

Die Pièce ist componirt im Jahre 1819. Sie ist rei fast zu reich — an frappanter Modulation, an enharmor Verwechselungen etc., sodass zuweilen die Einheit der Stir alterirt wird. — Gesangvereine von gehobener musika Bildung, versehen mit hohen Tenören, mögen sich daran vers Liedertafeln etc. gewöhnlichen Schlags sollen sich nicht wagen.

Richard Müller. 4 geistliche Lieder (von Fr. Oser) für M cher, Op. 22. Part. à 2—5 Sgr., Stimmen à 1¼ Sgr. I und Weimar, Rob. Seitz.

Sowie die Texte von Oser:

No. 1. „Bleibe, Herr, o sieh uns flehen" etc.
No. 2. „Wenn es Nacht schon im Thale" etc.
No. 3. „Wer auf Gott, den Herrn, vertraut" etc.
No. 4. „Sei stark, mein Sohn, durch Jesum Christ"

sich durch herzgewinnende Einfachheit auszeichnen, hat sich der Componist bestrebt, diesem ebenfalls von herausgefundenen Zuge Rechnung zu tragen. Melodie und monie ergänzen sich gegenseitig, um dem Rechten, dem Tr den, nachzukommen. Bei aller Einfachheit und Sangbarke dem Componisten die Errungenschaften der Neuzeit auf de biete des Harmonischen nicht fremd geblieben und hier messen in Anwendung gebracht.

Liederkranz. Chöre und Quartette für Männergesangve No. 52 enthaltend: 2 Gesänge für Soloquartett oder Pr. 80 Kr. Wien, C. Haslinger.

Beide Gesänge von Eduard Kremser, No. 1. „Und k du nicht am Tage" etc. (Gedicht von M. Hartmann), sowie „Die Quelle blinkt so klar und rein" etc. (Dichtung von J. S enthalten hübsche Züge, sind, namentlich No. 1 betreffen guter Stimmführung und werden bei den Liedertäflern, die an dem Trivialen haften, Anklang finden.

Briefkasten. *J. B.* in *M.* Wie Ihnen eine genauere Einsicht in unser Blatt bezeugen würde, erhalten wir aus Ihrer Stadt l Berichte. Immerhin wäre es uns angenehm gewesen, wenn Ihr gef. Anerbieten irgendwelchen Bezug auf Ihre Qualificati solchem Amte genommen hätte. — *Abonnentin H.* in *E.* Wir sind überzeugt davon, dass wir mit unserer hiermit geg ablehnenden Antwort das Glück mit Füssen treten, und doch zwingt uns die Consequenz unerbittlich zu derselben. — *J. B.* i Auch der 1. Jahrgang hat keine Erfüllung Ihrer Wissbegierde, so gern wir Ihnen auch eine bessere Antwort geben möchten.

Anzeigen.

Durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen:

[124.] **Heinrich Nitschmann.**

Op. 6.	Weihnachtspolka	5
Op. 7.	Frühlingsbotschaft. Cantilene für Pianoforte und Viola (Violoncell)	12½
Op. 8.	Mägdlein am Quell (Lubisches Volkslied)	5
Op. 9.	Lebewohl! Notturno für Pianoforte und Viola (Violine)	15

Orchesterstimmen sind in Abschrift von der Verlagshandlung zu beziehen.

Verlag von Ernst Challier in Berlin.

[125.] **Neuer Verlag**
von
Ed. Bote & G. Bock in Berlin.
Mein Himmel
von
Franz Abt.
Op. 417, No. 1.

Nicht hoch in den Lüften in ewiger Fern
Hab ich meinen Himmel bei Sonn und bei Stern,
Nicht blick ich in Nebel und Wolken hinein,
Mir winkt in der Nähe unsterblicher Schein.
Deine leuchtenden Augen, süss lächeln sie mir,
Ich schaue und jauchze: Mein Himmel seid ihr!

* * *

Ausgabe für Sopran Esdur 10 Sgr. Für Mezzosopran C dur 10 Sgr. Für Alt oder Bass 10 Sgr.

Transscription für Pianoforte
von
Gustav Lange.

In meinem Verlage sind erschienen:

[126.] **Trifolien.**
Leichte melodische Unterhaltungsstücke für drei Violinen
von
Ernst Streben.
Op. 33.

No. 1. Kleine Phantasie (nach dem Andante der 7. Symphonie von Beethoven). 12½ Ngr.
No. 2. Sonatine in F. 12½ Ngr.
No. 3. Kleine Phantasie (nach Schubert's Lied: „Trockne Blumen"). 12½ Ngr.
No. 4. Sonatine in G. 12½ Ngr.
No. 5. Kleine Phantasie (nach bekannten Volksmelodien). 20 Ngr.
No. 6. Sonatine in G. 20 Ngr.

Leipzig.
C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.
(R. Linnemann.)

[127.] **Die**
Pianoforte-Fabrik
von
J. G. Fiedler in Leipzig,
Poniatowski-Strasse No 13,
producirt vornehmlich als Specialität 6 Fuss lange, amerikanisch-übersaitige
Stutz-Flügel.
Dieselben gehen in englischer Repetitions-Mechanik, umfassen 7 Octaven und kosten
Netto 350 bis 400 Thlr.
Diese Flügel sind von unbegrenzter
Dauerhaftigkeit,
entfalten einen schönen grossen Ton bei weicher Mittellage und
brillanten Discant.
Das Erzielen dieser den höchsten Anforderungen entsprechenden Eigenschaften ist das Resultat einer jahrelangen Praxis des Inhabers der Fabrik in den bedeutendsten Etablissements Deutschlands, ferner der Aneignung und des Zusammenwirkens aller in den verschiedenen Fabriken nach und nach herausgebildeten Vortheile.

[128.] Soeben erschienen in meinem Verlag:
Joachim Raff.
Op. 165. La Cicerenella. Nouveau Carneval pour le Piano. Pr. 1 Thlr.
Op. 168. Phantasie-Sonate für Pianoforte. Pr. 1¼ Thlr.
Leipzig, April 1872.
C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.
(R. Linnemann.)

[129.] Soeben erschien in meinem Verlag:
Rob. Schumann, Op. 113.
Märchen-Bilder
für Pianoforte und Violoncell.
Heft I. 25 Sgr. Heft II. 20 Sgr.
C. Luckhardt'sche Musikalienhandlung
in Cassel.

[130.]

Deutsche

Freie Hochschule der Musik.

Unter diesem Namen tritt in **Berlin** am 15. d. Mts. eine Anstalt ins Leben, welche sich zur Aufgabe gestellt hat, die Musik in allen ihren Zweigen sammt allen mit ihr verwandten Künsten, Wissenschaften und Handwerken zu lehren. Als nächstliegende Aufgabe gilt die Einführung der **Helmholtz**'schen **Lehre** und der **Reinen Stimmung** in die Praxis.

Pädagogische Grundlage und Criterium: des specifisch Musikalischen **Sebastian Bach**, der entfesselten Tonkunst **Beethovens 9te Symphonie.**

Zunächst bezweckt die Anstalt die Bildung der Urtheilsfähigkeit durch objectives theoretisches und praktisches Studium **der Werke aller Zeiten**, aller Schulen und Epoche machenden Richtungen.

Alljährlich veröffentlicht der Director einen Bericht an den deutschen Musikertag, welcher die gesammte künstlerische Thätigkeit der Schule umfasst. Mit dem zweiten Jahresberichte zugleich legt der Director vor dem Musikertage umfassende Rechenschaft ab über die Gründung der Anstalt, sowie über die Verwendung der der Anstalt zu Gebote gestellten Geldmittel und übergibt die weitere Leitung der Schule einem Directorium, welches der Deutsche Musikertag bei Anwesenheit von wenigstens dreihundert Theilnehmern erwählt. Selbstverständlich haben die Mitglieder des permanenten Ausschusses des Musikertages, wenn es ihnen beliebt, jederzeit Zutritt und Einsicht in die Anstalt.

Die Schule bietet ernst-aufrichtiges Entgegenkommen allen Denen, welche es mit der Kunst ernst meinen. Weit davon entfernt, Instituten oder einzelnen Lehrern eine geschäftliche Concurrenz machen zu wollen, nährt sie vielmehr die Hoffnung, zwischen allen musikalischen Lehrkräften des In- und Auslandes ein Bündniss herzustellen, das bis zum Austausch von Schülern, sogar von Lehrern führen kann.

Mit den Eltern oder Vorgesetzten der Schüler unterhält der Director regelmässigen dienstlichen Verkehr zur Controle ihres Fleisses, ihrer Fortschritte, ihrer Pünctlichkeit und ihres Betragens. Nur fleissige Schüler werden in der Anstalt weitergebildet. Jede Kundgebung von Parteilichkeit eines Lehrers gegen einzelne Schüler oder Schülerinnen, welcher Art sie auch sein möge, berechtigt den Director, den Lehrer des Amtes zu entheben.

Die Schüler der Anstalt werden eingetheilt in „Eleven", welche berufsmässig sich der Kunst widmen, und „Besucher", welche die Lehrgegenstände frei wählen. Auch ganz unbemittelte Schüler werden aufgenommen, soweit die Kräfte der Anstalt es gestatten, und wird ihnen das Honorar gestundet.

Mit der Freien Hochschule ist eine **Vorbereitungsschule**, welche mit dem ersten theoretischen und praktischen **Elementar**unterricht beginnt, und ein **Seminar** zur Ausbildung von **Lehrern** und **Lehrerinnen** verbunden.

Ein letztes, nothwendiges Wort: Im Jahre 1853 (also vor dem dänischen Kriege, vor Sadowa und vor 1870/71) hat der Unterzeichnete bei Gelegenheit der Verunstaltung des „Freischütz" in Paris in öffentlichen Blättern und vor Gericht erklärt: „Ich protestire im Namen von ganz Deutschland, das mein Künstler-Vaterland ist!" Im Jahre 1855 (also vor dem dänischen Kriege, vor Sadowa und vor 1870/71) hat derselbe in der Süddeutschen Musik-Zeitung erklärt: „In Paris, diesem litterarisch-musikalischen Augias-Stalle, ist heutzutage auf redlichem Wege Nichts für die Kunst zu erreichen." Was das jetzige Auftreten des Unterzeichneten veranlasst, ist einfach die Lösung der Behauptung: mit der germanischen Weltstadt verhält es sich anders, als mit der weiland romanischen Weltstadt. — Was sein engeres Verhältniss zur Freien Hochschule betrifft, so ist er nicht der Stifter derselben; aber er verfügt allein über die zur Disposition gestellten Mittel.

Der Director
Graf Tyszkiewicz.

Nähere Auskunft gibt das Bureau der Anstalt, Friedrichstrasse 34 in Berlin.

[131.] Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

Ueber die Bestimmung der Oper.

Ein akademischer Vortrag

von

Richard Wagner.

2. Auflage. 10 Ngr.

[132.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur schnellen und billigen Besorgung von **Musikalien, musikalischen Schriften etc.** bestens empfohlen.

[133.] **Offene Stelle für Musiker.**

Gesucht: Ein Dirigent für den Männerchor „Harmonie" in Zürich. Adr. Secondalehrer **Brunner** daselbst.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 19. April 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ
für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 17.

Inhalt: Censuren. Aus dem noch ungedruckten 8. Bande seiner Gesammelten Schriften mitgetheilt von R. Wagner. Vorbericht. — „Die Walküre" von Richard Wagner. Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas. Von Gottlieb Federlein. (Fortsetzung.) — Feuilleton: Dilettantenwesen oder -Unwesen. Humoreske von Wahrmund. — Auflösung des Räthsel-Kanons in No. 14. — Tagesgeschichte: Berichte. — Concertumschau. — Engagements und Gastspiele. — Kirchenmusik. — Opernübersicht. — Aufgeführte Novitäten. — Journalschau. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Briefkasten. — Anzeigen.

Censuren.

Aus dem noch ungedruckten 8. Bande seiner Gesammelten Schriften mitgetheilt von

Richard Wagner.*)

Vorbericht.

Der geneigte Leser wird es zu beklagen haben, der Reihe von Aufsätzen, welche diesen Band meiner gesammelten Schriften einleiten, so dicht die nachfolgenden Artikel von unerfreulich polemischer Natur angefügt zu finden, während in jenen Abhandlungen, welchen ein so beziehungsreiches Huldigungs-Gedicht voranstehen durfte, sich bereits ein hoffnungsvolles Behagen an dem zugesicherten Gewinne einer schönen Berechtigung zu unmittelbar fördernder Wirksamkeit ausdrücken konnte. In der That gerieth auch der Verfasser bei der Anordnung gerade dieses Bandes durch das Gewahrwerden des hier bezeichneten jähen Absprunges in eine kummervolle Verlegenheit: als solcher hätte ich den ersten Aufsätzen gern nur Gleichartiges hinzugefügt, und dieses hätte den durch das einleitende Huldigungsgedicht erweckten Hoffnungen günstig entsprechen müssen. Wäre ich ein Buchschreiber, würde ich gewiss auch so verfahren sein; doch habe ich mit dieser Sammlung etwas Ernsteres vor, als Bücher zu schreiben: mich verlangt es, meinen Freunden Rechenschaft von mir zu geben, damit sie über manches an mir schwer Verständliche sich aufzuklären vermögen.

Der jähe Absprung im Charakter der in diesem Bande zusammengestellten Aufsätze entspricht genau dem Charakter der Erfahrungen, welche ich zu machen hatte, und aus denen mir die Nöthigung zu den hier folgenden Kundgebungen entsprang.

Dieser letztere Charakter kann der richtigen Beurtheilung Derjenigen nicht entgehen, welche meinen voranstehenden Abhandlungen über „deutsche Kunst und deutsche Politik" und über eine „in München zu errichtende Musikschule" eine aufmerksame Beachtung schenkten, und hierdurch zu der Frage sich veranlasst fühlen dürften: welches denn nun der Erfolg jener auf praktische Ausführungen hindeutenden Vorlagen gewesen sei? Ich muss es für vortheilhaft halten, diese Frage jetzt nur indirekt zu beantworten, indem ich eben auf die hier folgenden und diesen Band beschliessenden grösseren und kleineren Aufsätze verweise; der kenntnissvolle Leser wird sich hieraus, und namentlich aus der mir erwachsenen Nöthigung zu derartigen Vernehmungen mit gewissen Faktoren unseres heutigen Kunst- und Kulturtreiben's, am Schicklichsten selbst die erfragte Aufklärung ertheilen können.

Seit meiner so verheissungsvollen Berufung nach München entging es mir zwar keinen Augenblick, dass der Boden, auf welchen ich zur Verwirklichung ungemeiner Kunsttendenzen gestellt war, nicht mir und diesen Tendenzen gehören könnte. Doch schien für eine kurze Zeit in den mir widerstrebenden Stimmungen eine gewisse erwartungsvolle Ruhe, gleich einem Stillstande, eingetreten zu sein. Es durfte mich bei der Wahrnehmung hiervon bedünken, als ob auch ich meine schärfsten Ansichten über Vieles zurückzuhalten hätte, um nicht zu einer unnöthigen Verzweifelung da zu reizen, wo durch einen gemüthlichen Schein von An-

*) Die erste dieser Mittheilungen s. in No. 13 d. l. Jahrg. D. Red.

erkennung geringer, und selbst zweifelhafter Verdienste, die entgegenstehenden Interessen, wenn nicht zur Mitwirkung an der Ausführung meiner Pläne, so doch zum ungestörten Gewährenlassen derselben zu bestimmen sein konnten. Diese Tendenz diktirte mir die Abfassung meines Berichtes über die Musikschule, in welchem der Leser sehr wohl den weitest gehenden Versuch eines Kompromisses meiner Seits erkennen kann. Eine sonderbar beredte Zurückhaltung zeigte mir jedoch, dass man es nicht für nöthig hielte, auf einen Kompromiss mit mir einzugehen, wobei ich, unter allerdings sehr veränderten Umständen, die gleiche Erfahrung zu erneuern hatte, welche ich im Betreff der Aufnahme meines Entwurfes zu einer Organisation des Dresdener Hoftheaters *) am Orte meiner früheren Wirksamkeit machte.

Sehr bald durfte meine Hoffnung einzig auf dem Erfolge meiner praktischen Thätigkeit zu beruhen haben. Von welcher Bedeutung in diesem Bezuge der Gewinn Ludwig Schnorr's und meine innige Verbindung mit ihm wurde, habe ich in den voranstehenden „Erinnerungen" an ihn deutlich ausgesprochen. Was ich durch seinen jähen Tod verlor, ist, in einem gewissen Sinne, unermesslich, wie die Begabung dieses herrlichen Künstlers unerschöpflich war. In ihm verlor ich, wie ich mich damals ausdrückte, den grossen Granitblock, welchen ich für die Ausführung meines Baues nun durch eine Menge von Backsteinen zu ersetzen angewiesen war.

Wie durch diesen Tod in mein einzig beweisführendes Kunstwerk, trat die Zersplitterung nun auch in mein Verhalten gegen alle die meinem Werke feindlichen Interessen, wie diese sich theoretisch kundgeben, um im Grunde nur praktisch dem Werke sich in den Weg zu legen. Bald erkannte ich, dass ich die eine, einzig von mir gehegte Tendenz wieder nur gegen die unausgesetzt sich erneuernden Angriffe zu vertheidigen hatte, deren Urhebern es von je bloss daran gelegen war, das Urtheil des Publikum's, welches sich nur der That gegenüber richtig entscheiden kann, so irre zu leiten, dass mir in Folge der hieraus entstehenden Verwirrung die Erwirkung der That eben unmöglich gemacht würde.

So glaubte ich eine Zeitlang nichts besseres thun zu können, als selbst in diese Arena der Zeitungspresse hinabzusteigen, in welcher die Impotenz ihren Aerger dadurch zu befriedigen sucht, dass sie das Publikum zum Genuss der Schadenfreude einlädt. Der Ekel an dem hierbei unausweichlichen Umgange brachte mich bald von meinem Eifer zurück: mit den hier zunächst folgenden Aufsätzen zeige ich den spärlichen Vorrath auf, welchen ich auf diesem Felde gewann. Dennoch blieb ich von jetzt an gestimmt, den Hoffnungen meiner Widersacher auf die Erfolge ihrer Wirksamkeit in der Presse wenigstens dadurch entgegenzutreten, dass ich mit rücksichtsloser Aufrichtigkeit sie selbst und ihre Motive, auch wohl ihre Leistungen und Fähigkeiten, meinen Freunden bezeichnete. Dass hierbei der Verläumdung mit der unumwundensten Wahrhaftigkeit begegnet ward, scheint grosse Entrüstung, und selbst manchem meiner Freunde Bestürzung hervorgerufen haben. In beiden Fällen spricht sich eine grosse Achtung vor der Presse aus, in deren Betreff man allseitig verwundert, dass man sie nicht unberührt währen lässt, was ich selbst so lange für recht zu mässig gehalten habe, bis ich zu dem Wunsche veranlasst sah, dass man dieser so verachteten Macht allseitig nur wirklich keinen Einfluss auf ernste bedeutende Vorhaben gestatten möchte. Hier trat endlich aber stets nur die Theorie vom „nothwendigen Uebel" entgegen, mit welcher ich mich dann soweit abzufinden suchen musste, dass ich die unabwendigen Folgen dieses Uebels von mir und meinen Bestrebungen ab der Presse selbst zuzuwenden suchte. Wenn die einzige Macht, welche uns zu Glücken solcher Versuche helfen kann, immer nur die der höheren Idee, welche wir vertreten, begrüßt sein muss, so glaube ich bei meinen Freunden Zeugniss dafür beanspruchen zu dürfen, dass ich hierbei mehr auf den Sieg meiner Idee, als auf den Schutz meiner Feinde bedacht war, und dieses zwar selbst in den Fällen, wo die blosse Aufdeckung der Hohlheit meines Gegners genügte, um jenen Sieg herauszustellen. Wie sollte auch das Aechte erkannt werden, so lange das Unächte seine Stelle einnehmen darf?

Die meisten und mannigfaltigsten Widersprüche zog ich mir durch meine erneuerte Besprechung des Judenthums in der Musik zu. Nur von sehr wenigen, aber desto werthvolleren Stimmen gelangte der Zuspruch an mich, durch welchen mir meine vorzüglich objektive Haltung in dieser Angelegenheit bezeugt wurde. Mein eigenes Bewusstsein hiervon war so deutlich, dass es mich vor jeder Ereiferung gegen die unzähligen Verwirrungen, zu denen ich Anlass gegeben hatte, bewahrte: weil es mich wirklich gar nicht traf, konnte ich alles Wüthen ruhig über mich ergehen lassen. Eigentlich bedauerlich waren mir nur die Mißverständnisse um mich besorgter Freunde: man hielt mir entgegen, gerade die Juden applaudirten am meisten in meinen Opern, und brächten überhaupt noch mein letzte Leben in unser öffentliches Kunstwesen; woraus ich dann zu entnehmen hatte, dass man der Meinung war, es handle sich mir vor Allem darum, grossen Effekt in unseren Theatern zu machen, und hege den falschen Wahn, dass die Juden dem entgegen wären. Andererseits kamen mir allerdings sehr starke Versicherungen über die Bestimmung der Juden zu: dem christlichen Germanen sei es nun wirklich aus und die Zukunft gehöre dem „jüdischen Germanen". Ausserdem erlebte ich, dass in einem Berichte des Berliner Siegesfestspiel-Dichters Julius Rodenberg in der Augsburger Allgemeinen Zeitung bereits ein „blonder bärtiger Germane" als gelegentlich für mich Partei nehmend, wie es scheint, dem Hohne seiner Leser denunzirt wurde. Ich hatte hieraus zu schliessen,

*) Siehe Band II der Gesammelten Schriften.

ich den Thatbestand nicht überschätzt hatte, als ich bei der Veröffentlichung meiner Erklärungen mich gegen die Annahme verwahrte, als glaubte ich, der grossen Veränderung, welche in unserem öffentlichen Leben vorgegangen, sei durch irgend welches Entgegentreten noch zu wehren, wogegen ich eben auf die Nothwendigkeit, die hierin vorliegenden Probleme mit höchster Aufrichtigkeit zu behandeln, hinwies.

Einen sonderbaren Erfolg gewann ich aus dem ungeheuren, und an sich recht ärgerlichen Aufsehen, welches die zuletzt besprochene Veröffentlichung machte: von jetzt an wurden nämlich meine Kunstschriften eifrig gelesen, oder doch wenigstens gekauft, was in Deutschland, wenn ein Schriftsteller nicht in eines der wohl versicherten litterarischen Konsortien aufgenommen ist, nur, wie es hier der Fall zeigt, durch ein, selbst unbeabsichtigtes, Skandal ermöglicht zu werden scheint. Ich habe hieraus seitdem den Vortheil gezogen, mit besserer Aussicht auf Beachtung als früher, meine ernsteren und tiefer gehenden Kunstanliegenheiten der Presse zu übergeben, wobei ich jetzt wenigstens durch meinen Verleger, wenn auch sonst nicht durch die öffentlichen Meinungsorgane, erfahre, dass ich wirklich auch als Kunstschriftsteller beachtet werde. Dieses Letztere ist allerdings eine Kleinigkeit für die Verfasser unserer zahlreichen Kunst- und Litteratur-Geschichten, welche, so albern und langweilig sie auch zu lesen sein mögen, nichtsdestoweniger von unseren vermögend gewordenen Schustern und Schneidern für den Büchertisch ihrer gebildeten Familien gekauft, und hierzu in stets neuen Auflagen gedruckt und herrlich rezensirt werden; wirklich ermuthigend ist es aber für Denjenigen, dem man den Zugang zu solchen Büchertischen mit Verachtung, und, wo diese nicht genügt, mit Abscheu verwehrt. Dieses Eine nämlich war in diesem Verkehre unserer verdorbenen Litteraten mit ihrem Publikum nicht vorausgesehen, dass einmal ein wirklicher Künstler über die Kunst auch zu Worte käme. Wo wären alle diese Unglücklichen, wenn unsere grossen Meister, deren Werke, weil sie das Volk nur in Verstümmelungen kennt, von ihnen jetzt beschwatzt werden können, auch dafür gesorgt hätten, dass das Publikum zu einem richtigen Urtheile über jene Werke gelange? Hieran aber muss es uns liegen, da andererseits unsere öffentliche Kunst in so schlechten Händen ist. Wenn daher Jemand, wie ich, über die Kunst schreibt, so geschieht diess nicht um zu zeigen, wie man Kunst machen, sondern wie man sie richtig beurtheilen soll, und dieses natürlich wiederum nur in der Absicht, dem Künstler, wenn nicht sein Schaffen, so doch seine Wirkung auf die Laienwelt zu erleichtern. Und dass ich mich hierzu befähigt fühlen durfte, ist vielleicht nicht die geringste Gabe, welche mir vom Schicksale für die Welt, die ich in unserer Zeit als schaffender Künstler durchwandern sollte, als Nothpfennig mitgegeben wurde; denn ohne ihre Hilfe hätte ich es, etwa bloss so mit der Leyer in der Hand, unmöglich darin so lange aushalten können. Wenn sich daher „Tasso" damit tröstet, dass ihm ein Gott gab, zu sagen, was er leide, — womit er eben seine Dichterbegabung bezeichnet, — so erlaube ich mir mich dessen zu erfreuen, dass mir es beschieden war, hierüber auch zu schreiben.

Wer den Charakter unserer, der eigentlichen Kunst so gänzlich abgewandten Zeit richtig erkennt, wird die Bedeutung dieser Gabe aber nicht unterschätzen, und daher auch mir nicht zürnen, wenn ich nach vollem Gutdünken von ihr Gebrauch mache, wobei doch Jedem es frei steht sich eine Vorstellung davon zu bilden, ob ich hierbei mich glücklich und befriedigt fühlen könne.

„Die Walküre" von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas.

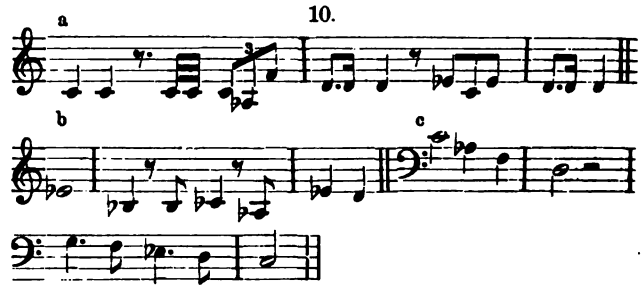
Von **Gottlieb Federlein.**

(Fortsetzung.)

Erster Act.

2. Scene.

Wie schon bemerkt, führt den Hörer das Motiv der Sehnsucht aus der 1. in die 2. Scene. Sieglinde ist versunken in süsses Selbstvergessen, aus welchem sie plötzlicher Hornruf aufschreckt; sie vernimmt Hunding's Ankunft und eilt ihren Gatten zu empfangen. Mit Schild und Speer gewaffnet, tritt dieser ein und gewahrt, unter der Thür stehend, Siegmund am Heerde. Das Motiv, welches zu Anfang der Scene von den Hörnern erklingt, ist dasselbe, mit welchem Hunding als Held im hellen Waffenschmucke von den markigen Tönen der Tuben begrüsst wird (Bsp. 10a). Die Streichinstrumente aber knüpfen sofort ein zweites Motiv an (10b), Hunding, Sieglinde gegenüber, als Herrn des Hauses bezeichnend; ein drittes Motiv endlich (10c) chaarkterisirt Hunding als Gastfreund Siegmund's.

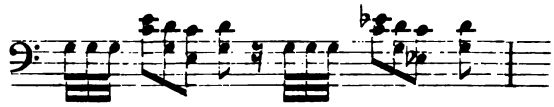


Der Moment, wo Sieglinde zur Thür eilt, veranlasst zu einem Vergleich mit jener Stelle aus der 1. Scene, wo sie nach dem Fremdling späht. In beiden Fällen begleitet ihre Bewegung dieselbe musikalische Phrase,

dort *piano* zu einem breit ausschwingenden Accord sich entfaltend, hier hastig nach oben treibend in kurz abgerissenen Harmonien (A. 17, Z. 2); damals waren ihre Schritte von liebender Vorsicht bemessen, jetzt beflügelt dieselbe bange Furcht. Mit streng fragendem Blick wendet sich Hunding an Sieglinde, damit sie Rede stehe über den Fremdling — wir hören dabei das gehaltene *es* im Motiv 10b mit dem anstürmenden 32tel-Lauf voran: da ist es uns doch, als ob uns das Zornesfeuer aus dem Auge Hunding's entgegenflammte, während die rhythmisch unterbrochenen Motivglieder Sieglinden's Befangenheit charakterisiren. „Müd am Heerd fand ich den Mann, Noth führt' ihn ins Haus" — mit diesen schlichten Worten rechtfertigt sich Sieglinde. Sinnig ist hier die Sprachmelodie dem Motive Siegmund's entlehnt, und mit Beziehung auf Siegmund's Bedrängniss antworten dieser Sprachmelodie die Violoncelle mit dem Sturm-Motiv, welches mit seiner rhythmischen Variante zu Anfang des 2. Taktes sich dem Siegmund-Motive assimilirt. Auf Siegmund's bange Frage: „Dach und Fach dank ich ihr, willst du dein Weib drum schelten?" antworten die Streichinstrumente mit dem 2. Motiv Hunding's (Bsp. 10b), und milden Ernstes entgegnet darauf Hunding: „Heilig ist mein Heerd, heilig sei dir mein Haus" (10c). Er legt unter dem Klange seines Helden-Motivs die Waffen ab und befiehlt Sieglinden, das Mahl zu rüsten. Das Helden-Motiv geht hier von den Tuben an die Streichinstrumente über bis zur Steigerung in fortgesetztem Triolenrhythmus: denn Hunding, der wilde Kämpe, freut sich nach den Mühen des scharfen Rittes des zu erwartenden Mahles. Dass in ihm trotzdem der Heldensinn nicht gewichen, das künden uns wiederum die Tuben an, welche diese 12taktige Periode mit der 2. Gliederung des Themas zu Ende führen. Jetzt aber schwingt sich aus den Violinen das Liebes-Motiv empor. Die Holzblasinstrumente vereinigen sich zum Wälsungen-Motiv, während Hunding mit prüfendem Auge die Züge Sieglinden's und Siegmund's vergleicht. Die Aehnlichkeit beider fällt ihm auf; auch den Hörer überrascht hier ungeahnt das Vertrags-Motiv aus „Rheingold" (s. Jahrg. II d. Bl., S. 277). Ein eigenthümliches Zusammentreffen dieser drei Motive. Die Wälsungen in Liebe geeint, finden sich wieder in ihrer Noth, die in der Gestalt Hunding's personificirt erscheint; und wer ists, der sie dieser Bedrängniss unfreiwillig entgegenführt? Wotan, ihr Beschützer, der, durch Verträge gebunden, zum Knecht dieser Verträge erniedrigte Gott. (Dieses Vertrags-Motivs wird in ähnlichem Sinn öfter erwähnt werden.) Hunding, dessen Fragen das Helden-Motiv einleitet, wendet sich mit scheinbarer Unbefangenheit an Siegmund, um zu erkunden, welch hartes Geschick ihn ins Haus geführt. Wie nun Siegmund's Geständnisse Anklänge aus dem Sturm-Motiv begleiten, so werden die Antworten Hunding's durch jene Motive orchestral streng geschieden, welche auf sein Doppelwesen als Held und Hauswirth Bezug haben. Die Worte: „Dess *Dach dich deckt, dess Haus* dich hegt" und „In Höfen reich hausen dort Sippen" fügen sich der gleichen lodie, unterstützt von gleicher Begleitung durch Stre instrumente; dagegen in beiden Sentenzen: „Hund heisst der Wirth" und „die Hunding's Ehre behüt tritt seine Eigenschaft als Schirmherr der Sippen vor, daher auch die Tuben mit dem Helden-M zwischen jene weichen Saiteninstrumente sich drän Als Hunding in seiner Eigenschaft als Hauswirth Siegmund erfuhr, dass dieser aus bitterer Noth Haus geflüchtet, da illustrirte das Sturm-Motiv die zählung Siegmund's; jetzt, da Hunding nach dem Na seines Gastes fragt, fordert er in Siegmund den Hel heraus, und als Held muss ihm dieser Rede steh Während er am Tische sich niederlässt, nachdenk vor sich hinblickend, erhebt die Bassclarinette Motiv aus jener Scene, wo Sieglinde den Helden z Bleiben zwingt und welches dort als Siegmund's Schi salsruf bezeichnet wurde (Bsp. 9). Wie dort, so kennt Siegmund auch hier seine Bestimmung als He das Liebes-Motiv (von der Clarinette vorgetrag erinnert ihn daran, dass das liebende Weib in ban Erwartung Gewissheit ersehnt, wer der Fremdling und diese Sehnsucht gibt sich kund in dem Schlu Motiv der Oboe (Bsp. 6). Dieses Wissen um Si linden's Sehnen lastet schwer auf Siegmund's Se denn er zögert Hunding sich zu vertrauen; doch des Aufforderung, der Frau Kunde zu geben, welche n gierig ihn frage, kann Siegmund nicht zurückweis und als Sieglinde mit den Worten: „Gast, wer du bi wüsst ich gern!" sich an ihn wendet, da erheben Violoncelle abermals jenen Schicksalsruf: der Entschl Siegmund's, sich zu erkennen zu geben, ist gefasst.

In ernstem Tone, unter einfacher accordlicher B gleitung, erzählt er seine Herkunft, und als er von d Kämpfen seines Vaters gegen die vielen Feinde rühr an denen auch der junge Wölfling theilgenomm tauchen Hornrufe im Orchester auf, die mit der G sangsmelodie vermengt, in der Folge zu einem sel ständigen Begleitungsmotiv erhoben werden (A. 22)

11.



In diesen Kämpfen schuf der Neidlinge ha Schaar dem Wolfspaar herbe Noth; die Musik deu schon leise an, dass, wie die Handlung später ergi Hunding's Sippen es waren, welche die Mutter getödt die Schwester geraubt, Haus und Hof zerstört (A. Z. 5, Hunding's Helden-Motiv). Während so Vater u Sohn im wilden Walde geächtet lebten, kämpften noch muthig gegen ihre Feinde. Darum begegnen auch hier jenem Schlachtruf aus Bsp. 11. Siegmu bekennt sich als Wölfling. Damit schliesst der er Theil seiner Erzählung, und Hunding entgegnet gemessenem Ernst, dass er allerdings von dem wel lichen Wolfspaar dunkle Sage vernommen; dabei m

kiren die Bässe den Rhythmus aus Hunding's Helden-Motiv. Auf Sieglinden's Befragen, wo der Vater weile, erzählt Siegmund von dem starken Jagen der Feinde auf das Wolfspaar; nun schmettert der Schlachtruf aus den Hörnern, und Violoncelle, Contrabässe und Bratschen treiben in stürmischen Sechszehntelfiguren dahin. Plötzlich legt sich die Aufregung Siegmund's, denn tief ergriffen verkündet er, wie des Vaters Spur er verloren, leer sei des Wolfes Fell im Forst gelegen, den Vater habe er nicht gefunden. Mit feierlicher Wehmuth ertönt aus den Posaunen das Walhalla-Motiv; denn der Vater, den Siegmund Wolfe genannt, ist Wotan selbst, der göttliche Herrscher in Walhallas Burg.

Verlassen von Allem, was ihm theuer gewesen, stand Siegmund allein, da habe es ihn aus dem Wald getrieben, zu Männern und Frauen getrieben; denn der Liebe heisses Sehnen zu stillen, habe des Vereinsamten schwer geprüftes Herz verlangt. Dieser Gemüthsverfassung Siegmund's entsprechend, bringt die Clarinette unter Begleitung der Fagotte das Sehnsuchts-Motiv in weichem und ausdrucksvollem Vortrag. Doch wohin auch Siegmund sich wendet, überall verfolgt ihn Missgeschick, überall wird er verstossen und geächtet: darum muss er Wehwalt sich nennen. Schmerzlichen Blickes sieht er zu Sieglinden auf. Während in den Streichinstrumenten die bitteren Empfindungen Siegmund's verklingen, gleitet die Oboe, als ob sie die stille Theilnahme ausdrücken wollte, welche aus Sieglinden's Auge spricht, aus dem Rhythmus des Wälsungen-Motivs hinüber in den des Sehnsuchts-Motivs, das hier in stufenweise abfallende Melodiewendung ausläuft. Tiefer Kummer senkt sich auf Siegmund's Herz (A. 26, Z. 2). Wohl bemitleidet auch Hunding den Mann, welchem die Norn so leidig Loos beschied; Sieglinde erkennt jedoch in seinen Worten: „Froh nicht grüsst dich der Mann, dem fremd als Gast du nahst" drohende Gefahr für Siegmund, und mit lebhaftem Ausdruck beschwichtigt sie den Gast: „Feige nur fürchten den, der waffenlos einsam fährt", und als ob sie den Helden zu ungebeugtem Muthe anspornen wollte, erhebt sich jetzt in den Violinen das Liebes-Motiv dreistimmig. Wie die Zweistimmigkeit das in Liebe geeinte Wälsungenpaar, als Siegmund noch waffenlos war, darstellt, so idealisirt die Dreistimmigkeit die von Wotan gesegnete Trias: das Wälsungenpaar und das heilige Schwert Nothung, den Retter aus der Noth.*)

*) Im Clavierauszuge pag. 26, Z. 5, Takt 3 sollte der Partitur entsprechend das Liebes-Motiv dreistimmig gegeben sein; man füge als fehlende Mittelstimme *g c e g* ein, auch sollte das *des* der dritten Stimme punctirt sein.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Dilettantenwesen oder -Unwesen.

Humoreske.

Ich habe manchmal analytische Momente, in welchen ich es besonders auf die engbegrenzten Collectivnamen abgesehen habe, wie man sich etwa bei einer Wurst nicht begnügt, diese als Ganzes ruhig hinzunehmen, sondern den schützenden Darm durchreissend, gern das Innere erforscht. Und wenn irgend etwas ein richtiger Collectivname ist, so ist es der Name: Wurst. Welche Einheit, welches Ensemble bei so heterogenen Elementen! Wie anders ist es doch bei Collectivnamen höherer Bedeutung. Je höher diese, desto heterogener die Elemente, desto weniger Ensemble.

Seit einigen Tagen nun spukt mir der Name Dilettantismus im Kopfe herum. Das Lexikon meint, „Dilettant" sei ein ausübender Kunstliebhaber. Gleich darunter steht ominös genug das Wort: *Dilettante* = ergötzlich. Sollte diese Malice des Lexikons etwa eine tiefere Bedeutung haben?

So seltsam ist einmal die Menschennatur! Ich beschloss durch fortgesetzte Beobachtung in Dilettantenkreisen das Wesen und die Eigenthümlichkeit dieser zu erforschen und klar zu legen. Du, lieber Leser, magst dies für unwichtig genug halten, vielleicht aber bist du anderer Meinung, wenn ich dir die Resultate meiner Beobachtung erzählt habe. Sitzt doch der Astronom viele Nächte hindurch, der Zugluft ausgesetzt, und guckt sich blind, um irgend etwas zu erschauen, was uns ferner liegt, und ist sein Lohn in seltensten Fällen ein anderer, als ein tüchtiger Rheumatismus. Begibt sich doch der Afrikareisende mit Lebensgefahr in ziemlich ungastliche Gegenden, um Etwas zu entdecken, was vielleicht gar nicht existirt; und uns sollte es nicht wichtig genug sein, das genauer kennen zu lernen, was neben uns wandelt, und mit dem nicht in Berührung zu kommen, wir keine Stunde sicher sind? Sei es, wie immer — ich nahm mir die Mühe, und urtheile du — wenn du gelesen hast. —

Der Dilettant, als Bestandtheil des grossen Collectivums: Musiker, zeichnet sich vor Allem vor seinen Mitbestandtheilen dadurch aus, dass er Alles, was er thut, zu thun nicht nöthig hat und dies meist zu eigener — selten zur Lust Anderer thut. Sein gefühlvolles Herz sieht daher in seinem Vetter in Apoll, der die Kunst ums liebe Brod, des Ruhms oder anderen ähnlichen Firlefanzes wegen ausübt, nur einen Sclaven derselben und ruft oft im überwallenden Mitleid aus: Armer Künstler!

Weniger gefühlvolle Dilettanten sehen auf den Künstler etwa mit dem Blick eines reichen Mannes auf den Arbeiter herab, welcher mit Müh und Schweiss das Feld bebaut, während Ersterer aus blosser Passion den zierlichen Spaten zur Hand nimmt, um eine Pflanze in seinem Garten — zu Grunde zu richten.

Eine Dame der *haute finance* nahm mirs einmal gewaltig übel, als ich auf ihr stereotypes: „Ach — ich spiele nur zu meinem Vergnügen!" — unwillkürlich ausrief: „Na — wenn Ihnen das Vergnügen macht!" — Ich gestehe, es war dies nicht überaus galant von mir, mehr noch — ich gab mir damit eine arge Blösse. Leider jedoch habe ich es erst später erfahren und erkannt, dass die Dilettanten ihre eigenen Gesetze für Schönheit, wie ihre eigenen Tonsetzer, ihre eigenen Lehrer, ihre eigene Vortragsweise besitzen.

In puncto Schönheit, wer wagt es da Richter zu sein? Wer hat Lust, die Unzahl jener unzureichenden Definitionen um einige zu vermehren? Ist es nicht einfacher, wenn der Dilettant kurz sagt: „Schön ist alles, was mir gefällt", und den Schritt zum Erhabenen ebenso bündig schreitet, indem er Alles für erhaben hält, was von anerkannten Meistern stammt und ihm völlig dunkel und unverständlich ist? —

Das von Dilettanten am meisten bevorzugte Instrument ist das Clavier. Wie oft kam mir bei dieser Betrachtung der gottlose Gedanke, dass der Thurmbau zu Babel doch ein unschuldig Kinderspiel sei gegen jenes himmelschreiende Unrecht an dem Claviere. Herrscht doch dabei eine mehr als babylonische Tonverwirrung, sodass nicht nur Einer den Anderen, sondern Jeder sein eigenes Spiel nicht versteht. Ist es drum wirklich eine

grosse Sünde, wenn hie und da ein gequältes Gemüth den Gedanken hegt, die Langmuth des lieben Gott möge einmal zu Ende sein und er diese musikalische Sündfluth mit einer Wiederholung der biblischen homöopathisch curiren. Aber um des Himmels willen ohne Arche Noah! Denn das Erste, womit so ein Noah unserer Zeit sein Rettungsboot ausmöblirte, wäre doch ein Pianino. —

Der Säemann, welcher den Samen des Unheils für wahrhaft musikalische Gemüther ausstreut, ist der Dilettanten-Musiklehrer. Es mag Manchem sonderbar erscheinen, dass es eigene Lehrer für den Dilettantismus geben solle, und doch ist es so. Es sind dies Lehrer männlichen oder weiblichen Geschlechtes, welche sich von einem Conservatoriumslehrer oder einem unterrichtenden Virtuosen gar wohl unterscheiden und über diese ebenso urtheilen, wie etwa ein Bauer, der nackten Fusses, ohne alle Umstände eine Furt durchwatet, über die Ingenieure urtheilt, welche mit schrecklichen mathematischen Formeln, mit complicirt mechanischen Constructionen eine Brücke über denselben Fluss schlagen, um ihn passirbar zu machen. So lächelt unser Dilettantenlehrer mitleidig über das Verlangen richtigen Fingersatzes, schöner Handhaltung, über die Grenzen des *staccato*, *portamento* und *legato*, und wie alle die Pedanterien der Künstler ferner heissen mögen, die ganz überflüssig sind und von diesen gewissermaassen als Schutzzoll an der Grenze der Kunst abverlangt werden, um den Uebertritt zu erschweren. Der Dilettantenlehrer ignorirt dies alles einfach und macht in freier Natürlichkeit dem Schüler das Spielen so leicht, so angenehm als möglich. Jedoch auch er hat sein Steckenpferd und das heisst: gefühlvoller Vortrag. Was er darunter versteht, will ich durch ein späteres Beispiel erklären und jetzt nur noch erwähnen, dass er diesem Steckenpferde zu Liebe jede Technik perhorrescirt, das „Rasen" unserer modernen und grossen Virtuosen eine „alles Gefühl ertödtende Ausgeburt dieses mechanischen Zeitalters" nennt und Jedem den Titel „Hohlkopf" taxfrei verleiht, der noch so bescheiden daran erinnern wollte, dass ohne vollendete Technik ein richtiger Vortrag unmöglich sei.

Und doch lässt sich dem Dilettanten ein tiefes poetisches Gemüth nicht absprechen. Meidet er ja alle Stücke, deren Namen so trocken, so leer klingen, wie etwa: Rondo, Scherzo, Impromptu, Sonate etc. Er kann es auch thun; denn es gibt gefällige, ausschliesslich für den Dilettanten geborene Genies genug, die ihm Stücke componiren, deren Titel schon allein die Brust schwellen machen: „Perlregen", „Rose und Nachtigall", „Am Comersee", „Abendröthe im Gebirge", „Mondnacht am See", „Wasserfall und Bach", „Hoffnungslose Liebe", „Gewittersturm", „Glühwürmchen", „Wellenstimmen". Wie herrlich, wie erhebend! Muss man nicht Andacht fühlen beim Geläute der „Klosterglocken", im „Gebet einer Jungfrau" in Octavengängen? Zittert nicht jedes Dilettantenherz einmal die „Rêverie" von Rosellen durch, und wer ist so hart, nicht mitzuweinen mit dem vielbeliebten „letzten Walzer eines Wahnsinnigen" und wendet dem poesielosen Spötter nicht den Rücken, der es etwa sonderbar fände, dass ein Verrückter im $^3/_4$-Takt tobe?

Nur einer Ausnahme vergass ich hier zu erwähnen, welche die Dilettanten bei obengenannten trockenen Titeln zu machen pflegen. Es sind jene zwei Sonaten Beethoven's, welche durch den Beisatz „pathétique" und „Mondschein" — den anderen schön betitelten Stücken ebenbürtig geworden und auch darum gespielt werden, weil sie sich „mit so viel Gefühl spielen lassen".

Wer das „mit Gefühl spielen" der Dilettanten für eine richtige Abwechselung von *piano* — *forte* und deren verschiedenen Schattirungen, für eine richtige Anwendung von *accelerando* und *ritardando* etc. hält, ist in argem Irrthum befangen. Liegt denn das Herz in den Fingern? Nein! Nun — dann haben die Finger auch nichts mit dem Gefühlsausdrucke zu schaffen. Der Gefühlstopf sitzt im Rumpfe, da muss das Gefühl auch Ausdruck erhalten. Also — Adagio sostenuto. Während die Finger die Octaven jämmerlich zerbrechen und die Triolen maltraitiren, dass sie laut aufheulen, hebt sich das Handgelenk und senkt sich — wie Wogen des Meeres steigen und fallen. Seufzer entsteigen der gepressten Brust des gefühlvollen Spielers, welcher *nun die Schultern bis* an die Ohren hebt und sie langsam wieder sinken lässt, um den Rumpf zwischen Clavier und Stuhllel hin und her zu bewegen, wie Kornähren im Winde. Da machen die Augen ängstliche Versuche, sich zum Himmel zu heben, werden jedoch von den leidigen Notenköpfen zurück halten. Attacca Allegretto: Wie mit einem Schlage wech die Scene. Freudestrahlenden Angesichts bewegt sich der Kör nun in kurzen Pendelschwingungen nach rechts und links, er endlich im Presto agitato wie eine tollgewordene Fli auf der Giftschüssel auf dem Stuhle auf- und niederhüpft. — I heisst doch mit „Gefühl" interpretiren, wie es kein Virtu kann, der bei der süssesten, wie bei der wildesten Stelle seinem Stuhle so ruhig sitzt, dass der Zuhörer gar nicht erwarm kann. Sie haben eben nicht das rechte Gefühl für Musik diese Künstler. —

Fast ebenso häufig, wie der Missbrauch des Claviers, ist des menschlichen Kehlkopfes. Dass die Dilettanten selten e erträgliche Stimme besitzen, ist natürlich, da heutzutage j halbwegs gute Stimme partout für die Oeffentlichkeit ausgebil wird, dafür jedoch besitzen fast alle einen bedeutenden Man an Schule. — Wer hat nicht schon einen jener schrecklich Momente erlebt, wenn in einer sonst civilisirten Gesellschaft e junge Dame nach langem und energischem Sträuben sich plö lich freiwillig erhebt und mit zartem Räuspern ans Piano tr Mir ist es jüngst widerfahren, und Schauder fasste mein Gebe Mit bebenden Lippen und aufgehobenen Händen trat ich zu Dame und bat: „Was Du nicht willst, das man Dir thu — füg auch —" etc. Umsonst! Sie versetzte uns eine italienis Arie nach der anderen und erweckte mit ihrer Coloratur in das Gefühl eines Kalbes, das gebunden auf einem Fleischerwag liegt, welcher über ein entsetzlich holperiges Pflaster dahinr Als die Sängerin noch dazu einigen frevelhaften Dacapo-Ru Folge zu leisten sich anschickte, erfasste mich eine derartige V zweiflung, dass ich Vergiftungsversuche machte und eine Ta Thee nach der anderen hinabstürzte. Wer weiss, was gesche wäre, wenn nicht ein rettender Engel in Gestalt eines klein Hundes ein derartiges Geheul angestimmt, und ich, die Verwi rung benutzend, nicht das Weite gesucht hätte.

Aehnlich erging es mir ein ander Mal, als ich der Einladu einer mit unheilbarem Musikenthusiasmus behafteten Fami unvorsichtiger Weise Folge leistete. Zu meinem Entsetzen wu am Abend meiner Ankunft in der kleinen Stadt das „erste Abo nementconcert des Casino" abgehalten, welchem ich, wenn nicht beleidigen wollte, beiwohnen musste. Ich thats mit Res nation, innerlich jedoch die Hinterlist der Leute verfluche die mich in die Falle gelockt. Im Saale des Casinos verg ich mich in die fernste Ecke und empfahl meine Seele d Herrn. No. 1 war die „Oberon"-Ouverture, arrangirt für Pia Flöte und Geige. Ans Clavier trat ein recht hübsches Mädch dem ich so viel Bosheit nicht zugetraut hätte, neben ihr st der Geiger, welcher den Schulmeister nicht verleugnen kon und ein junger blonder Jüngling, welcher bald die Clavierspl lerin, bald seine Flöte mit schmachtenden Blicken anschaute.

Die ersten Takte gingen leidlich zusammen, als es d Schulmeister von irgend einer Pause geträumt haben moch Er unterbrach sein Spiel, — jedoch durch eine fusstrittliche E mahnung des Flötenspielers aus dem Traume geweckt, setzte den Bogen wieder an und begann, o Jammer, dort, wo er v hin stehen geblieben. Man denke sich die Harmonie. Das w zu viel für mein schwaches Menschenherz, ich brach in lau Lachen aus und bin seither mit obiger Familie glücklich e zweit. —

Es ist selbstverständlich, dass ich in dieser Betrachtung Ausnahmen im Dilettantenwesen nicht im Auge habe, welc auf künstlerischer Stufe stehend, sich vom Künstler nur dur die äusseren Lebensverhältnisse unterscheiden. So haben sich neuerer Zeit an vielen Orten Musikvereine von Dilettanten bildet, denen nichts vorzuwerfen wäre, als dass ihr Beispiel and bedeutend mindere Dilettantenkräfte verleitete, sich zu Orchest Gesang- und ähnlichen Vereinen zusammenzurotten. Derlei Vere sind fast immer die Brutstätten der conservativsten musikalisel — natürlich also schroff anti-Wagnerianischen Gesinnung. kommt davon, dass die guten Leute nichts von irgend ein

he — sei es alt oder modern – zur Aufführung zu bringen ögen und bevor sie ihre Schwäche eingestehen, lieber die ben sauer finden. Es kommt ihnen auch gar nicht darauf as gegeigt, getutet und gepfiffen sein kann. Ein stereotypes *nt terrible* solcher Orchester ist das *Corno*, welches stets schönen Töne aus sich stösst, die ein Naturfreund für das re Gebrüll einer durch feuchtes Grasfutter verschnupften halten würde.

Der Herr Dirigent eines solchen Vereins ist gewöhnlich eine Enveloppe zu einem kleinen Grössenwahnsinn. Jüngst erst ch einen Solchen Wagner's Schrift „Ueber das Dirigiren' mit idigem Lächeln und mit einer Miene aus den Händen legen, deutlich sagte: „Ja, wenn er mich gekannt hätte!" Und lich, wäre Mälzel nicht schon vor 34 Jahren auf seiner rfahrt in die neue Welt wider seinen Willen in eine bessere gangen, ich hätte geschworen, dass oberwähnter Dirigent die Idee zum Metronom gegeben habe, so gleichlange Taktge führte er und stets so genau nach derselben Richtung, in mir der Verdacht aufstieg, er habe sich die Luft dazu t Im Orchester dieses Führers fand ich merkwürdigerweise Blasinstrumente doppelt besetzt bis auf die Clarinette, und meine Frage über den Grund hiervon antwortete mir der Herr ent ebenso unglaublich, wie wahr: „Wenn es anginge, liess lie Clarinette ganz weg, ich kann das verfluchte Instrument al nicht leiden!"

Besser jedoch als alles dies kennzeichnet das Verständniss die Geschmacksreife der Dilettanten eine Kritik über ein mementconcert in einer ehemals kurfürstlichen Residenz, he fast wörtlich sagt: „Gestern hörten wir mit gleicher Prän. mit gleicher Wärme Beethoven's „Egmont"-Ouver-, sowie die Ouverture zu Offenbach's „Orpheus" vom insorchester ausführen!" — Welche Vielseitigkeit, welche rteilichkeit! Beethoven und Offenbach in Einem Topfe get und mit gleichem Appetit verzehrt! Dieselbe Kritik fährt mit dem Lobe des Fleisses eines jungen Flötenspielers fort schliesst mit den Worten: „Wenn Gott Leben und Gesundschenkt, hoffen wir im nächsten Jahre – " etc.! Welch patriarsch frommer Stil! Dieser Recensent ist gewiss kein böser ch, wofür die Scharfrichter der Kunst und der Künstler gehalten werden. --

Ist irgend ein Ort so glücklich, dass sich keine genügende hl von Dilettanten für ein Orchester zusammentreiben lässt, ein Glück — wie eben alles Irdische — doch nie vollkom-; denn entweder verscheuchen einige Sänger *unisono* die l der Luft, oder es stört ein Quartettverein die öffentliche Ruhe Sicherheit. Wessen Herz von Stein, wessen Thränendrüse Mangel an Thätigkeit eingegangen, der höre ein einziges Mal Dilettantenstreichquartett, und er wird weinen, weinen, dass die Thränen aus dem Herzen steigen, wenn er das Wehn der ersten, das Winseln der zweiten Geige, das Aechzen Bratsche und das Stöhnen des Violoncells hört; denn alle ächen, welche die verschiedenen Klangfarben des Orchesters weise decken, treten hier mit all ihrem Jammer nackt age.

Gewöhnlich Sonntags, während die Frommen der Stadt den kenrufen folgen, schleichen drei Männer scheuen Blickes heimlich in ein Haus, wo ein vierter Verschwörer gegen die k ihrer harrt, und verstockten Herzens beginnen sie den tag mit Tönen zu entweihen, bei welchen selbst ein Gott e hat, seine Geduld zu bewahren. Der Primgeiger, ein ger Greis, hat stets der erste gestimmt und schreitet, während nderen noch dem mühsamen Geschäfte obliegen, in typhushen Phantasien auf und nieder. Der zweite Geiger, ein er, ängstlicher Anfänger, studirt mit schweissbedeckter Stirne n Part. Der Bratschist, ein alter Phlegmaticus von der chegen Stadtcapelle, hat sein Instrument auf den Knieen liegen schnupft eifrig Tabak, während der Violoncellspieler mit Stimmen ewig nicht fertig wird und sich jede Minute 10mal angeben lässt. Endlich -- kann es losgehen! Eins — — drei —! Die Primgeige kratzt mit einem Feuer, dass und Funken stieben, unbekümmert um Takt und seine genossen; der junge Secundgeiger hat längst den leitenden Faden verloren und droht im eigenen Schweisse zu ertrinken; der Violoncellist guckt bald rechts, bald links in des Nachbars Noten und gibt durch Winke zu verstehen, dass er ganz richtig zähle, merkwürdiger Weise jedoch nie mit den Anderen „beisammen" ist. Nur der phlegmatische Bratschist streicht ruhig seine Töne — stets mit der Spitze des Bogens und hie und da freilich falsch. — Doch was thuts, sie sind ja nur Dilettanten und thun es nur zu eigenem Vergnügen Auf diese Weise „arbeitet" das besagte Quartett oft 6 bis 8 Quartette auf einem Sitz herunter. Kolossal! Doch schmeckt darauf das Essen — schmeckt die Ruh. Sind diese guten Leute nicht wie Branntweintrinker von Profession, welche nur noch Gefühl für Quantität besitzen, da sie den Geschmack für Qualität längst verloren haben? Nein, nein! der Vergleich hinkt — solchen Geschmack haben diese Musiker nie besessen. —

Lieber Leser! Du wirst vielleicht einwenden, dass ich einzelne Fälle aus der Masse herausgegriffen und gezeichnet habe. Allerdings habe ich aus dem Leben geschöpft und kein Jota erfunden – aber diese meine Muster sind allgemeingiltige. Andere mögen andere Seiten der Komik zeigen, die Moral der Sache bleibt jedoch dieselbe.

Brendel sagt in seiner Musikgeschichte: „Die deutschen Mittelstädte sind die Bewahrer des Tüchtigen und Soliden, aber sie können ein gewisses hausbackenes Element, eine gewisse Dürftigkeit der Phantasie nicht bemeistern." Das ist ein zu weit getriebener Euphemismus und vielleicht bei Ausnahmen anwendbar, deren ich schon oben gedacht; — die Regel ist, dass das Dilettantenunwesen der Kunst und dem Künstler schadet, wie der Parasit den selbständigen Organen, wie das wilde Unkraut den edlen Pflanzen.

Ich habe die merkwürdige Beobachtung gemacht, dass ein Dilettant in den seltensten Fällen im Stande ist, ein Stück mehr als einmal zu hören oder zu spielen. Dadurch gelangt er nie zu einem Erfassen der Schönheit und des Geistes in der Musik; was ihm nicht von selber ins Ohr schlägt, das hört er nicht, und so entsteht jene schon erwähnte conservative Gesinnung, welche durch den Dilettant als musikalischen Stimmführer in kleineren Städten allgemein verbreitet wird. Das ist ein Hauptgrund, dass daselbst noch immer die blindeste und hartnäckigste Opposition gegen die moderne Richtung besteht, während in grossen Städten das conservative Princip vor der Wahrheit immer mehr weicht, weil sie eben Gelegenheit haben, die musikalische Wahrheit oft und unverdorben zu hören.

Die eigene Oberflächlichkeit im Ausführen ferner verhindert den Dilettanten, einen reproducirenden Künstler nach Verdienst zu würdigen. Im Gegentheil sieht er in einem solchen nur seinen natürlichen Feind, der Alles besser wissen und machen will, als er. In dieser Nichtachtung des Virtuosen wohl liegt — der Muth des Dilettanten, diesem Alles nachzuspielen, und wie er meint — ohne erheblichen Unterschied.

Findest du das *„dilettante"* -- lieber Leser? Ich finde es traurig. Traurig, wenn ich bedenke, was für schöne, erhobene Bedeutung das Dilettantenthum erringen könnte, wenn es die wahre Bedeutung der Kunst erfassen wollte. Doch darüber vielleicht ein ander Mal, für heute hast du wohl mehr als genug. —

Wahrmund.

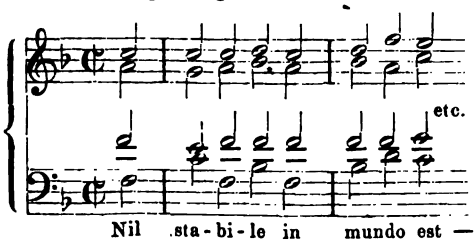
Auflösung des Räthsel-Kanons in No. 14.

Der Kanon ist für 2 Sopran- und 2 Tenorstimmen berechnet. Die obere Reihe enthält die Noten für die beiden höheren Stimmen, sie sind im G-Schlüssel notirt; die Zeichen am Schlusse der Zeile deuten an, dass eine Stimme sich krebsgängig zu bewegen hat. Die tieferen Stimmen singen Altnoten; Tenor I geht gradläufig auf sein Ziel los, Tenor II jedoch erreicht dasselbe rückläufig. Die halben Pausen an den Enden haben nur den Zweck, den Auftakt festzustellen, sie sind eigentlich überflüssig, weil der Text eine falsche Declamation zu verhindern ausreichend ist. Die Buchstaben *ij* gelten als Abbreviatur für *idem*, d. i. dieselben Worte. Die deutschen Verse geben am Schlusse eine

verständliche Andeutung: alle vier Stimmen sollen sich nach vollbrachter Fahrt ohne Zögern auf den Rückweg ins Vaterland, d. h. zum Anfange, begeben;

— — — d'rum ohn' Stillstand
Kehr'n wir wieder in's Vaterland.

Es wäre gewiss überflüssig, mehr als die erste Phrase hier zur Erläuterung beifügen zu wollen:



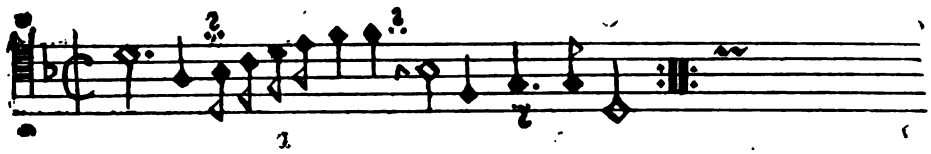
Die Künstlichkeit der Mache ist bei weitem bedeutender, als die Schönheit des Zusammenklangs.

Ich erwähnte bereits der Fugen-Sammlung des Hamberger Cantors Erasmus Sartorius, welche 1635 erschien; sie führt den Titel: Fugae aliquot 2—8 vocum in unisono. Daraus ist untenstehender Kanon entnommen.

Man hat sich vier Tenöre als Ausführende zu denken. Das verkehrt — S — förmige Zeichen mit den beiden Puncten (unter- oder oberhalb) deutet die Eintritte der Folgestimmen an*); das kleine Häkchen (nach rechts gewendet) ist eine Viertelpause. Diese alte Form hat sich in Italien und Frankreich bis auf den heutigen Tag erhalten. Obwohl fremd von Ansehen, ist sie doch in Wirklichkeit auch in Deutschland kein Fremdling, denn erst seit kurzer Zeit haben die Schott'schen Editionen (Mainz) unsere Viertelpause angenommen. Die knieförmig gebogenen Achtelstriche und der wachthabende „Custos" hinter dem Wiederholungszeichen bedürfen wohl keiner weiteren Erklärung. Der Kanon ist ein unendlicher, eine „Fuga perpetua, weil man sich daran zu todt singen könnte", wie Herbst gelegentlich bemerkt.

W. T.

*) Signum convenientiae, ubi voces conveniunt. Hoc praesertim in fugis usum habet, quia ostendit inceptionem sequentis vocis. Musica Practica Hermanni Finckii, Vitebergae 1556.



A - mor do - - - cet do - cet mu - si - cam.

Tagesgeschichte.

Berichte.

Basel, 10. April. Obgleich der Cyklus der hiesigen Abonnementconcerte bereits abgeschlossen ist, so befinden wir uns trotzdem derzeit noch immer in der musikalischen Saison; — eine Reihe von Concerten, und gerade nicht die schlechtesten, haben sich noch nachträglich eingestellt, andere stehen noch in Aussicht. — Vor Allem sei das Concert von H. v. Bülow erwähnt, welches in Anbetracht der hier allerungünstigsten Zeit (Osterwoche) doch noch als gut besucht gelten konnte. Selbstverständlich folgte die Zuhörerschaft mit nicht ermüdendem Interesse den Vorträgen (Compositionen von Hummel, Mendelssohn, Beethoven, Schumann und Chopin) des gefeierten Künstlers, und enthusiastischer Beifall folgte jeder seiner in ihrer Art vollendeten Leistungen. Dasselbe war auch in dem bald darauffolgenden Concert des Florentiner Quartettes der Fall, und ist nur zu bedauern, dass der Besuch dabei unbegreiflicher Weise ein so schwacher war. Dem grossen Eindruck nach, den die Künstler durch ihre Vorträge (Quartette von Schubert und Beethoven) hervorriefen, zweifeln wir übrigens nicht, dass ein zweites Concert ungleich günstigere Resultate *in puncto* Besuch geliefert hätte. — In der Osterwoche fand in der Martinskirche eine Aufführung des Gesangvereins statt, mit Compositionen von Palestrina, Leisring, Mich. Haydn, Mozart und Seb. Bach (die Cantate: „Gottes Zeit"). Wenn die Ausführung nur bei einzelnen Stücken als gut bezeichnet werden kann, und Anderes dagegen den Stempel des Unfertigen trug, so liegt sicherlich die Schuld daran weniger an dem Director, Hrn. Reiter, als vielmehr an dem höchst nachlässigen Besuch der Chorproben, wie er sich in der letzten Zeit kund gegeben und damit das weitere Gedeihen des Instituts geradezu in Frage stellt. Was unter günstigeren Verhältnissen, namentlich wenn nur Elitekräfte mitwirken, im Chorfach hier geleistet werden kann, zeigte sich in dem erst kürzlich stattgefundenen Concert von Musikdirector Walter, und ganz besonders in „Mirjam's Siegesgesang" von Fr Schubert; es war dies eine Chorleistung, wie wir sie hier seit lange nicht mehr gehört und welche dem Concertgeber wie den Mitwirkenden zu aller Ehre gereichte. Die Concerte von Hrn. Walter zeichnen sich neben trefflicher Ausführung überdies stets durch interessante Programme *aus; so kam ausser* dem Schubert'schen Werk diesmal zur Aufführung: Concert (D dur) für Clavier, Flöte und Violine mit Begleitung von Streichorchester von Seb. Bach, vorgetragen von den HH. Gayrhos, Neuhofer und Bargheer, ferner grössere Fragmente aus dem hier noch unbekannt gebliebenen Oratorium „Josua" von Händel, sodann „Märchenerzählungen" für Clarinette, Viola und Pianoforte von Schumann (vorgetragen von den HH. Lang, Concertmeister Meyer und A. Walter) und neue Gesangscompositionen des Concertgebers: eine Ballade und zwei Lieder für Sopran mit Pianofortebegleitung. — Was diesem Concert noch besonderen Reiz und Anziehungskraft verlieh, war das Wiederauftreten der Gattin des Concertgebers, Frau Walter-Strauss, welche durch nicht unbedenkliches Unwohlsein längere Zeit der Ausübung ihrer Kunst entzogen war. Mit Vergnügen bemerkten wir, dass durch die lange Ruhezeit die Stimme der hier wie anderwärts geschätzten Sängerin nicht nur wieder ganz gekräftigt wurde, sondern dass dieselbe nach manchen Beziehungen hin sogar gewonnen hat. Der Vortrag der beiden Arien aus „Josua", dann der interessanten und wirkungsvollen Compositionen ihres Gatten, in welchen Frau Walter sich aufs Neue als vortreffliche Liedersängerin bewährte, sowie die Wiedergabe des Sopransolos in „Mirjam's Siegesgesang" gaben hinlänglich Gelegenheit, uns von oben Gesagtem zu überzeugen. m.

Breslau. Im Anschluss an unseren letzten Bericht, in welchem wir bereits auf das Ende der hiesigen Concertsaison hindeuteten, haben wir diesmal zu constatiren, dass dieser Abschluss nun wirklich stattfand und zwar gelegentlich der alljährlichen Aufführung von Haydn's „Schöpfung" durch die Singakademie am 28. März. Die Gesangsoli hatten Frl. Doniges, Frl. Lange und die HH. Torrige und G. Henschel übernommen. Die Clavierbegleitung der Recitative besorgte Hr. Lehnert. Die Ausführung des Haydn'schen Werkes war in jeder Hinsicht gelungen; namentlich aber ist der Singakademiechor ob der Reinheit seiner Intonation und der schwungvollen und doch stets klaren Execution der bewegteren Sätze zu beloben. Hiermit sollen jedoch keineswegs die ebenfalls trefflichen Leistungen der Solisten und des Orchesters in den Hintergrund gestellt werden. Hr. Dr. Jul. Schäffer hatte sein Möglichstes gethan, um der in Rede stehenden Aufführung als würdigem Schlusssteine der ganzen Saison Geltung zu schaffen. Das Publicum, welches sich in den

Räumen des Springer'schen Concertsaales überaus zahl- eingefunden hatte, war augenscheinlich in hohem Grade len ihm gebotenen Leistungen befriedigt. — Hoffen wir, ie nächstwinterliche Concertsaison denselben Reichthum an alischen Genüssen bieten möge, wie die verflossene; hoffen ach, dass man an leitender Stelle in Zukunft den neueren onisten eine noch weitergehende Beachtung schenke, als dies zten Halbjahr der Fall war. l—p.

rankfurt a. M. Um nicht mit dem nahenden Frühling zu müssen, beeilten sich unsere Concertinstitute, noch im der letzten Märzwochen mit ihren Schlussconcerten zu er- en, und so folgten in kurzen Zwischenräumen die der msgesellschaft, der Philharmoniker, des Rühl'schen und ücilienvereins. — Nachdem das Brahms'sche „Schicksalslied" halben Furore gemacht hatte, glaubte der Museumsvorstand Aufführung auch hier wagen zu dürfen; und Hr. Brahms sich im Hinblick auf unser zurückhaltendes Publicum in hat über den schönen Erfolg freuen. Die übrigen Num- dieses Abends waren Scenen aus „Idomeneus" von Mozart, olan"-Ouverture und 9. Symphonie von Beethoven. Da erstgenannten Werke diesmal keine besondere Veranlassung esprechung bieten, so haben wir nur bez. der Symphonie merken, dass die Wiedergabe derselben im Vergleich zu en etwas matt erschien, besonders was das Scherzo anbe- Es bleibt unerklärlich, dass man sich höheren Ortes nicht ier beschleunigteren Tempoannahme entschliessen kann. In ebotenen Gemächlichkeit wird der Genuss stets beeinträchtigt n. Auch der Chor war quantitativ und qualitativ schwächer, früheren Jahren, und die Repräsentanten des Soloquartetts n in ihrem eigenen Interesse besser mit Schweigen über- n; die Vorführung derselben aber, in einem Werke, das die ten Anforderungen stellt, mag Beweis von den naiven Kunst- auungen gewisser Vorstände geben. — Die Philharmoniker, e sich vorzugsweise aus Dilettanten recrutiren, lösten ihre ben, in Beethoven's C dur-Symphonie und Weber's „Oberon"- ture bestehend, befriedigend. Mitglieder des Rühl'schen us unterstützten die Herren durch den Vortrag einiger Quar- von Mendelssohn, Vierling und ihres Dirigenten Friedrich, leiche that auch ein Frl. Nothhafft, welches mit ihrem r, Hrn. Wallenstein, Mozart's Es dur-Concert für zwei Flügel . — Die Wiederbelebungsversuche der seit einigen Jahren entschlafenen Oratorien Mendelssohn's dürfen als vollkommen gen bezeichnet werden. Es wird für diese Kunstgattung auch schwerlich ein geeigneterer Boden, als der hiesige, zu sein, wenn auch nicht zu verkennen ist, dass die ganz ffliche Aufführung des „Paulus" durch den Rühl'schen n unter Friedrich's Leitung wesentlich zu diesem Gelingen g. Die mitwirkenden Solisten, Frl. Clemens aus Cassel und ob Wiedemann aus Leipzig (Letzterer für uns neu), füllten ihre e vorzüglich aus, während Hr. Fischer aus München glän- Stimmmittel aufzuweisen hat, ohne sie vor der Hand ver- en zu können. Was die Besetzung einzelner Partien (wie es ielsweise diesmal bei der Altpartie geschah) durch Dilettanten gt, so muss man angesichts der hier in Frage kommenden ngen trotz der Verehrungspendung unserer localen Presse dieses Verfahren protestiren. — Schliesslich wäre noch harfreitagsconcert des Cäcilienvereins (Matthäus-Passion) zu nen. Dasselbe verlief in so prächtiger Weise, dass man ungetrübtem Genusse hingeben konnte. Hr. Musikdirector r hatte theilweise die ergänzende Instrumentirung Robert ' benutzt, seine eigene orchestrale Einrichtung der Recitative beibehalten. Dadurch erhält das Ganze ein einheitliches ige, während das Zurückkehren zum Clavieraccompagnement ecitative uns unzeitgemäss erscheint. Die Damen Hasselt- und Amalie Kling, sowie die HH. Otto und Hill als Solisten, en mit Chor und Orchester die Ehren des Abends. Nächst darf namentlich Frl. Kling nach ihrer herrlichen Leistung Bach-Sängerin *par excellence* genannt werden. Hätte das sehr verschroben und verzwickt wiedergegebene Violin- daran erinnert, dass hienieden Nichts vollkommen ist, man wäre versucht gewesen, sich einen Augenblick dieser Täuschung hinzugeben. N. H.

Concertumschau.

Berlin. Am 10. April Concert des Sängers Hrn. L. Osgood unter Mitwirkung von Frl. M. Hertwig und Hrn. R. Heckmann aus Leipzig: Kreutzer-Sonate von Beethoven, Sonate für Pianoforte und Violine von E. Grieg, Gesangstücke von Händel, E. E. Taubert, Schubert, Schumann und R. Franz, Clavier- und Violinsoli.

Brandenburg a. d. H. Am 11. April Concert von Frl. M. Hertwig und Hrn. R. Heckmann aus Leipzig: Kreutzer-Sonate von Beethoven, Rondo brillant Op. 70 von Schubert, Clavierstücke von Mendelssohn, Silas, Chopin und Liszt in der classischen Gesellschaft von Vieuxtemps' „Rêverie" und Leonard's „Souvenir de Haydn".

Breslau. 12. Abonnementconcert (2. Cyklus) der Theatercapelle: H moll-Symphoniefragmente von Schubert, Adagio aus dem 9. Concert von Spohr etc. — Symphonieconcert der Concertcapelle am 12. April: D moll-Symphonie von Schumann, Violinconcert von Mendelssohn (Hr. Otto Lüstner) etc.

Carlsruhe. Festaufführungen des Cäcilienvereins aus Anlass des 25jährigen Jubiläums des Dirigenten dieses Chorvereins, Hrn. H. Giehne. Am 29. März: „Elias" von Mendelssohn. Am 2. April: Chorgesänge von Bach, Haydn, Mendelssohn, Mozart und Gluck, Rondo brillant von Schubert, Claviersoli von Beethoven und Weber, Gesangsoli von Schumann und Spohr.

Chemnitz. Concert in der St. Johanniskirche am 29. März: Ouverture zum „Messias" von Händel, „Kyrie" von Mozart, Chor („Selig sind") aus dem „Deutschen Requiem" von Brahms, Adagio für Horn von Mozart, Psalm 23 von Bargiel, Vocalsoli von Händel, Cherubini und Beethoven (Frl. Gutzschbach), Ouverture und Schlusschor aus „Christus am Oelberge" von Beethoven.

Copenhagen. 2. Abonnementconcert im Casino: „Orpheus" von Liszt, Ouverture zu „William Shakespeare" von F. Kuhlau, Schiller-Marsch von Meyerbeer, Gesang- (Frau E. Romer-Saune), Violin- (Hr. O. Hyllested), Violoncell- (Hr. F. Bendix) und Claviersoli (Hr. A. Hartvigson).

Czernowitz. Am 10. April Concert von Frl. S. Menter und Hrn. D. Popper, deren Leistungen den stürmischen Beifall des Publicums herausforderten.

Glauchau. 3. Abonnementconcert: 7. Symphonie von Beethoven, „Hebriden"-Ouverture von Mendelssohn, Gesang- und Violinvorträge (Hr. und Frau Müller aus Chemnitz).

Innsbruck. 4. Concert des Musikvereins: 4. Symphonie von Beethoven, H moll-Symphoniefragmente von Schubert, 1. Satz des 11. Violinconcertes von Spohr in der Bearbeitung für Flöte, Lieder von Schubert und Mendelssohn.

Lemberg. 14. Soirée des Galizischen Musikvereins: A moll-Trio von Ad. Henselt, Fis moll-Scherzo von Mendelssohn, Prélude und Fuge von J. Vogt, Lieder von Schubert und Goltermann. — Concert von Frl. S. Menter und Hrn. D. Popper mit Compositionen von Beethoven, Chopin, Liszt, Popper u. A.

Oldenburg. 8. Abonnementconcert: 5. Symphonie von Beethoven, A dur-Festouverture von J. Rietz, Kaiser-Marsch von R. Wagner, „Friedensfeier"-Festouverture von Reinecke, „Deutscher Siegesgesang" für Männerchor und Orchester von F. Wüllner.

Osnabrück. 1., 2. und 3. Kammermusiksoirée der HH. Emil Weiss (Pianoforte), C. Bargheer (Violine) und A. Gowa (Violoncell): Claviertrios von Beethoven (Op. 97), Hummel (Op. 12), Schumann (Op. 63), Haydn (E dur) und A. Rubinstein (Op. 15), Violoncellsonate in D dur von Rubinstein, Violinsoli von Spohr, Mendelssohn (Concert) und Brahms-Joachim („Ungarische Tänze"), Violoncellsoli von Mendelssohn und Goltermann.

Prag. Concert der Pianistin Frl. Sophie Dittrich: Clavierwerke von Schumann (Op. 11), Bach, Chopin, Heller, A. Jensen und Franz-Liszt, Phantasiestücke Op. 73 von Schumann (Clavi-

nette: Hr. Pisarowiz), Lieder von Brahms und Meyerbeer (Frl. M. Havelka).

Strassburg. 1. Concert des Deutschen Gesangvereins für gemischten Chor unter Leitung des Hrn. F. W. Sering: Chöre von Mendelssohn und aus den von C. Riedel herausgegebenen Altböhmischen und Altdeutschen Liedern und Gesängen, „Lorbeer und Rose" von E. Grell (Frau Klefeker, Hr. A. Staiger), Gesangvorträge der Frauen Scharf und Klefeker, Claviervorträge des Frl. M. Sering.

Weimar. 7 Abonnementconcert: „Waldleben", Symphonie von A. Klughardt, Musik zu Hebbel's „Nibelungen" von E. Lassen, Adagio für vier Hörner von Hänsel, Gesangvorträge des Frl. Dotter. — Wohlthätigkeitsconcert am 31. März: Ddur-Symphonie von E. Lassen, „Der römische Carneval" und Scene aus „Romeo und Julie" von Berlioz etc.

Zittau. 3. Abonnementconcert des Concertvereins: „Nachklänge von Ossian". Ouverture von Mendelssohn, „Schön Ellen" von M. Bruch, „Vom Pagen und der Königstochter" von R. Schumann, Finale aus „Loreley" von Mendelssohn.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Pollini's Operngesellschaft setzte im Opernhause ihr Gesammtgastspiel in den Opern „Dom Pasquale" (9. d. M.), „Troubadour" (11. d. M.) und „Rigoletto" (15. d. M.) fort. — **Bremen.** Frau Marie Moser vom Landschaftlichen Theater zu Graz trat hier in den Opern „Lohengrin" und „Don Juan" am 7. und 10. d. M. auf und beschloss in letzterem Werk ihr hiesiges Gastspiel. — **Breslau.** Dem Vernehmen nach ist für das hiesige, neu zu eröffnende Stadttheater der Tenorist Hr. Coloman-Schmidt aus Frankfurt a. M. engagirt. — **Hamburg.** Hrn. Sontheim's 4., 5. und 6. Gastspiel bot am 10. d. M. den Vasco de Gama, am 12. den Georg Brown und am 14. d. M. nochmals den Eleazar („Jüdin"). Man will eigentlich nicht so recht in Enthusiasmus durch des Gastes Leistungen gerathen — **Hannover.** Frl. Singer aus Wiesbaden errang am 7. d. M. hier als Ortrud („Lohengrin") einen entschiedenen Erfolg. Am 13. d. M. fand ein einmaliges Gesammtgastspiel der italienischen Operngesellschaft des Impresario Pollini im hiesigen Hoftheater statt. — **Leipzig.** Der für Hrn. Director Haase in Leipziger Localblättern gehandhabten Reclame nach soll dieser mit dem Wiener Hofopernsänger Hrn. Labatt in Engagementsverhandlungen getreten sein und dem Sänger das für Leipzig allerdings ungewöhnliche Honorar von 7000 Thlr. angeboten haben. Hr. Labatt hat übrigens auch von den Bühnen zu Dresden und Frankfurt a. M. glänzende Offerten erhalten. — **Mainz.** Die bisherige herzogl. sächs. Hofopernsängerin Frau Fichtner-Spohr ist als Primadonna an das hiesige Stadttheater engagirt worden. — **New-York.** Für die nächste Opernsaison, während welcher angeblich Frau Pauline Lucca als Primadonna fungiren wird, ist der nach den verschiedensten Irrfahrten nach Amerika verschlagene Hr. Gotthold Carlberg zum Capellmeister ernannt worden. — **Pest.** Frau Adeline Patti wird demnächst hier drei Mal gastiren; der Sängerin ist hierfür ein Honorar von 10,000 Francs zugesichert. — **Wien.** Frl. Dillner vom Deutschen Landestheater zu Prag begann ihr bereits früher erwähntes Gastspiel an der hiesigen Hofoper am 7. d. M. als Page Urban in den „Hugenotten" und setzte dasselbe am 10. d. M. als Aennchen im „Freischütz" und am 13. als Frau Fluth in den „Lustigen Weibern" fort. Im Theater an der Wien gaben die Italiener (mit Adeline Patti an der Spitze) am 6. d. M. („Linda von Chamounix"), am 9. d. M. (dasselbe) und am 13. d. M. („La Traviata") ihr 6., 7. und 8. Gesammtgastspiel.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 6. April: „Birg mich unter *deinen* Flügeln" von C. Reinecke; „Riarcardi" (für Orgel) *von Frescobaldi; „Wie dein Leid* auch sei" von Jul. Rietz. Am 7. April: „Des Staubes eitle Sorgen" von J. Haydn. 13. April: „Lauda anima mea" von M. Hauptmann; „U unter dem Schirm" von E. F. Richter. Am 14. April: „ Staubes eitle Sorgen" von J. Haydn. — **Chemnitz.** St. Joh niskirche am 31. März: Oster Cantate („Den Fürsten des Leb haben sie getödtet") von Fr. Schneider. Am 1. April: „ weiss, dass mein Erlöser lebt", Chor a capella von J. M. Ba Am 14. April: „Herr, unser Gott! erhöre unser Flehen", Hyr für Männerstimmen von Fr. Schubert. St. Jacobikirche 31. März: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt", Chor a cap von J. M. Bach. Am 1. April: Oster-Cantate („Den Fürs des Lebens haben sie getödtet") von Fr. Schneider. 14. April: „Du Welt, voll Glück und Heil", Chor a capella Händel. — **Dresden.** Kreuzkirche am 13. April: „Lauda Sio Graduale von C. G. Reissiger; „Domine ad adjuvandum festina" von A. Homilius. Am 14. April: „Aus deinem Qu Allvater", Cantate von A. Bergt. — **Magdeburg.** Domkir am 29. März: Improperien („Was habe ich dir gethan, m Volk?") von Vittoria; „Schauet doch und sehet" von O. Strau „Die Strafe liegt auf ihm", achtstimmiges Offertorium von Nicol Am 31. März: Choralmotette („Ich weiss, dass mein Erlöser leb von J. M. Bach. Am 1. April: „Christ ist erstanden von Marter alle", Cantate für Männerchor von Flügel. — **Torg** Am 31. März Vormittags: „Feierlich, voll ernster Wonne ste der junge Tag herauf" von Fr. Schneider. Nachmitta „Wenn ich ihn nur habe" von H. Dorn. Am 1. April: „Es ein köstlich Ding, dass das Herz fest werde" von C. G. Reissig — **Weimar.** Stadtkirche am 14. April: „Wie lieblich", Mot für Männerchor von Klein. — **Wien.** K. k Hofcapelle 7. April: Messe in C von Mozart mit Einlagen von Eyb und Salieri. Am 14. April: Messe in D nebst Einlagen Cyrill Wolf. K. k Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 7. Ap Messe von Horak mit Einlagen von Weiss und Moza Am 10. April: Requiem von Mozart. Am 13. April: Requi (für Männerchor, Posaunen und Harmonium) von Kloss A 14. April: Messe von Mozart mit Einlagen von demselb und Händel. Dominicanerkirche am 7. April: Grosse St. An Messe von Conr. Kreutzer mit Einlagen von Mendelssol und Stradella. Am 14. April: Messe in Es (No. 8) von Hor mit Einlagen von Krall und Liekl. Pfarrkirche zu St. Ulr am 7. April: Messe in B von J. Haydn mit Einlagen Jansa und M. v. Weinzierl. Josephstädter Piaristen-Pfa kirche am 14. April: Messe in Dmoll von Righini mit E lagen von Hummel und J. Haydn. St. Salvatorkirche 14. April: „Ave Maria" von F. Kücken. Pfarrkirche Rossau am 14. April: Messe in C (neu) von Aug. Pöschl Einlagen von A. Kosch. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld 14. April: Messe in C von A. Diabelli mit Einlagen Krall und Mendelssohn. — **Zweibrücken.** Evangelis Kirche am 29. März: „Siehe, da wir ihn ansahn" von Pa strina; „O Lamm Gottes" von Eccard; „Wenn ich in Tod nöthen bin" von M. Frank; „Wenn ich einmal soll scheide von J. S. Bach; „Liebe, die für mich gestorben" von Moza Am 31. März: „Kommet herzu" von E. F. Richter; „I will singen von der Gnade des Herrn" von I. Faisst; „Ch stus ist auferstanden" von J. H. Lützel.

Opernübersicht.

(Vom 7. bis 13 April.)

Leipzig. Stadtth.: 7. Catharina Cornaro; 9. Meistersinge 10. Barbier von Sevilla; 12. Don Juan. — **Berlin.** Köni Opernhaus: 7. Hermione (M. Bruch); 8. Margarethe; 9. D Pasquale; 10. Meistersinger; 11. Troubadour; 12. Zauberflö 13. Lohengrin. Walhalla-Volksth.: 7. Barbier von Sevil 9 Stumme von Portici; 12. Wilhelm Tell. Victoria-Th.: 7, 9., 10., 11., 12. u. 13. Indigo. Friedrich-Wilhelmstädt. T 8. Pariser Leben; 12 Matador (H. Hofmann); 13. Perichole. **Bremen.** Stadtth.: 7. Lohengrin; 10. Don Juan. — **Cöln.** Thal Th.: 7. Undine; 10. Waffenschmied; 11. u. 13. Euryant 12. Margarethe. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 8. Armide; Wilhelm Tell; 12. Hugenotten. — **Elberfeld.** Stadtth.: 7. I

ıtstochter; 9. Troubadour. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: pheus in der Unterwelt; 10. Zauberflöte. — **Graz.** Landschaftl. Nachträglich: 3. Schwarzer Domino; 5. Postillon von Lonu; 6. Hernani. — 7. Zehn Mädchen und kein Mann; 8. Waffen-d. Stadtth.: Nachträglich: 1 u. 4. Kakadu; 5. Verlobung bei aterne, Eine fromme Schwester (Fliege); 6. Pächterin und er (Gumbert). — 9. Schwätzerin von Saragossa. — **Hamburg.** h.: 7. Robert der Teufel; 10. Afrikanerin; 11. Margarethe; 'eisse Dame. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 7. Lohengrin; a Diavolo; 12. Fidelio; 13. Dom Pasquale. — **Magdeburg.** h.: 7. u. 12. Rienzi. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof-Nationalth.: 7. Robert der Teufel; 10. Norma. — **München.** gl. Hof- und Nationalth.: 7. Alessandro Stradella; 9. Jes-; 12. Medea. Königl Residenzth.: 7. Dorfadvocat (R. rnstein). — **Nürnberg.** Stadtth.: 7. Troubadour; 10. Zehn ıen und kein Mann; 11. Martha. — **Prag.** Deutsches sth.: 9. Postillon von Lonjumeau; 12. Wilhelm Tell. vské zemské české divadlo: 9. u. 12. Ifigenie v. Aulide k). — **Stuttgart.** Königl. Hoftth.: 7. Fliegender Holländer; rbier von Sevilla; 12. Freischütz. — **Weimar.** Grossherzogl. .: 8. Armide; 11. Martha. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: genotten; 8. Fliegender Holländer; 10. Freischütz; 11. Pro-13. Lustige Weiber von Windsor. Theater an der Wien: ntasio; 9. Linda von Chamounix; 10. Blaubart; 11. Indigo; a Traviata. Strampfer-Th.: 11. Ente mit drei Schnäbeln s); 13 Dorothea (Offenbach). — **Würzburg.** Stadtth.: 7. Lucia ammermoor; 8. Troubadour; 10. Postillon von Lonjumeau; Nachtlager von Granada; 13. Don Juan.

Aufgeführte Novitäten.

ziel (W.), Psalm 23. (Chemnitz, Kirchenconcert.)
lioz (H.), „Der römische Carneval". (Weimar, Wohlhätigkeitsconcert.)
hms (J.), Streichsextett in G dur. (Breslau, Musikabend des Tonkünstlervereins.)
- Schlusschor aus dem „Deutschen Requiem". (Chemnitz, Kirchenconcert.)
:h (M.), „Schön Ellen". (Zittau, 3. Abonnementconcert des Musikvereins.)
:g (E.), Violinsonate in F dur. (Berlin, Concert des Hrn. Osgood.)
gh ardt (A.), „Waldleben", Symphonie. (Weimar, 7. Abonnementconcert.)
sen (E.), Musik zu Hebbel's „Nibelungen". (Ebendaselbst.)
- Symphonie in D dur. (Weimar, Wohlthätigkeitsconcert.)
:t (F.), „Orpheus". (Copenhagen, 2. Abonnementconcert im Casino.)
:khausen (E.), Phantasiestück für Pianoforte. (Leipzig, Soirée der Cäcilia-Wartburg.)
;ner (R.), Kaiser-Marsch. (Oldenburg, 8. Abonnementconcert.)
er (O.), Phantasiestück für Pianoforte und Violine. (Leipzig, Soirée der Cäcilia-Wartburg.)
lner (F.), „Deutscher Siegesgesang" für Männerchor und Orchester. (Oldenburg, 8. Abonnementconcert.)

Journalschau.

Echo No. 15. Ein bisher noch nicht veröffentlichter Brief lendelssohn-Bartholdy's. — Berichte und Notizen. — ge: Berichte und Notizen.
Neue Berliner Musikzeitung No. 15. Berichte und en.
Neue Zeitschrift für Musik No. 16. Besprechung der den und Romanzen, Op. 41, von A. Jensen. — Berichte und en. — Kritischer Anzeiger.
Urania No. 3. Gedichte von Th. Gesky und A. Böttger. Die Wacht am Rhein" für Gesang und Pianoforte componirt l. W. R. — Gottfried Silbermann's Orgelwerke. Von R. ıb. — Besprechungen. — Aufführungen. — Vermischtes.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Richard Wagner gibt Folgendes bekannt: Die geehrten Patrone der Bühnenfestspiele in Bayreuth setze ich davon in Kenntniss, dass die freundliche Zusage vorzüglicher Musiker und Sänger mich in den Stand gesetzt hat, eine ausgezeichnete Aufführung der neunten Symphonie Beethoven's, mit Chören „an die Freude" anzukündigen, welche am Tage der Grundsteinlegung für das provisorische Festtheater am 22. Mai d. J. in Bayreuth unter meiner Leitung stattfinden soll. Den von Seiten der ersten Künstler unserer ersten Orchester, sowie auserwählter Sänger vorzüglich bewährter Gesangvereine mit würmster Theilnahme mir gemachten Zusicherungen gemäss kann ich den Gönnern für dieses Vorfest eine bedeutende künstlerische Leistung in Aussicht stellen, indem ich sie hiermit zur Beiwohnung derselben einlade. Richard Wagner." — Dieser Einladung fügt der Verwaltungsrath in Bayreuth an, „dass das Concert nur den Patronen und Gönnern der beabsichtigten Bühnenfestspiele selbst geboten werden, in keiner Weise aber gegen irgend welchen Eintrittspreis zugänglich sein soll. Während demnach jeder der geehrten Patrone in erster Reihe zur Verfügung über einen Zuhörerplatz eingeladen ist, sollen den verschiedenen Wagner-Vereinen, und zwar nach denselben Grundsätzen, nach welchen später bei den Bühnenfestspielen selbst über Freiplätze verfügt werden soll, nicht minder solche Plätze zugetheilt werden" etc. — Durch die letztere Mittheilung wird eine kürzlich von uns gebrachte, dieselbe Angelegenheit berührende Nachricht ergänzt.

* Am 9. d. M. hat sich auch in Darmstadt ein Wagner-Verein mit den HH. Verlagsbuchhändler Ed. Zernin (Obmann), Hofsänger Dr. H. Pockh (Schriftführer), Kaufmann C. Kahlert (Cassirer), Hofsänger B. Greger, Medicinalassessor Dr. W. Hallwachs, Fabrikant H. Keller, Assessor Dr. H. Momberger, Kaufmann G. Schmitt, Capellmeister M. Sedlmayr und Dr. H. Vogel an der Spitze constituirt. — Ueber den in Berlin gegründeten Akademischen Wagner Verein gibt der in vorliegender No. unseres Blts. erlassene besonders lesenswerthe Aufruf desselben weitere Auskunft.

* Der „Münchener Volksbote" hat folgende Stilprobe gezeitigt: „Dr. Hans v. Bülow, der mit „Schweinehunden" u. dgl. sehr freigebige Clavierspieler, war bei dem Concert, das er vorgestern im kgl. Odeon gab, der Gegenstand einer förmlichen Verhimmelung seitens aller Bettelpreussen, Juden und jungen, unerfahrenen Gelbschnäbel. Ist auch gar kein Wunder! Er spielte ja für die deutsche (resp. preussische) Nationalbühne in Bayreuth, woselbst anno 1873 R. Wagner's „Nibelungen" oder besser gesagt „Nebeljungen" aufgeführt werden sollen. Die Aufführung dieses nach seinem musikalischen und dichterischen Werth nicht näher zu charakterisirenden Machwerks des Zukunftsmusikers wird von allen Bettelpreussen etc. als ein „nationales Fest", als eine Siegesfeier des Preussenthums betrachtet, daher die heidenmässige Freude in Israel, wenn einmal einer dazu hilft, zu dem mit enormen Kosten verbundenen „Fest" einiges Geld zusammenzubetteln!" etc. — Gleich warme Sympathien scheinen die Bayreuther Festspiele allgemach auch bei den für alles Grosse und Schöne in Begeisterung gerathenden Leipziger „Signalen" finden zu sollen, wie dies eine kürzlich von diesem Blatte gebrachte und ebenfalls Hrn. v. Bülow betreffende Notiz vermuthen lässt. Nach dieser nämlich hat dieser Künstler auf seiner letzten Concertreise u. A. auch zwei Concerte „für den Wagnerverein („Bayreutherbude") in München und Mannheim" gegeben. Dieser augenscheinlich Leipziger Mess- (resp. Circus-)Luft athmende Witz ist so schön, dass ausser Hrn. Bartholf Senff gewiss auch der treue Mitarbeiter Hr. Ed. Bernsdorf über denselben gelacht haben wird, sogar wenn er selbst ihn angestrengt haben sollte.

* Die kürzlich von der französischen Nationalversammlung Pariser Kunstinstituten gewährten Subventionen stellen sich folgenderart: Grosse Oper 800,000 Frcs., Théâtre Français 240,000 Frcs., Komische Oper 140,000 Frcs., Italie

nische Oper 100,000 Frcs., Odéon und Théâtre lyrique à 60,000 Frcs., Conservatorium 220,000 Frcs.

* Die von uns in vor. No. erwähnten Concerts populairs in Berlin haben in einer Trio-Soirée populaire ihre weihevolle Fortsetzung erhalten. Man bezeichnet die HH. Em. Schröter, K. Busch und R. Zillmann als die Träger dieser neuen Firma.

* Im k. Opernhaus der Hauptstadt des Deutschen Reiches erlebten nach einem von der k. Generalintendantur der k. Schauspiele abgefassten statistischen Rückblick im Jahre 1871 die Opern „Margarethe" und „Barbier" die meisten Aufführungen. Die deutschen Componisten kommen erst später an die Reihe.

* Wagner's „Lohengrin" kommt im Laufe dieses Sommers in London zur Aufführung. Angeblich wohlunterrichtete Blätter behaupten, dass Frau Mallinger bei dieser Gelegenheit die Partie der Elsa übernehmen werde

* Die Intendanz des Ungarischen Nationaltheaters zu Pest hat neuerdings das Aufführungsrecht von Wagner's „Fliegendem Holländer" erworben.

* Nächster Tage wird im Münchener Hoftheater Weber's „Freischütz" zur 50jährigen Feier der erstmaligen Aufführung genau nach Vorschriften der Partitur neu inscenirt über die Bühne gehen. Im Stuttgarter Hoftheater fand das 50jährige „Freischütz"-Jubiläum bereits am 12. April statt.

* Am 9. April wurde im Stadttheater zu Frankfurt a. M. Rossini's Missa solemnis aufgeführt, und zwar — laut Anzeige — als „zum ersten Mal wiederholt". Der Messe ging ein — Lustspiel von Friedrich vorauf, — allerdings eine durchaus passende Zusammenstellung!

* F. v. Holstein's neue Oper „Der Erbe von Morley" ist, wie man aus Berlin schreibt, vom dortigen Opernhaus zur Aufführung angenommen.

* Die neuliche Pariser Aufführung von Weber's „Sylvana" in der Bearbeitung der HH. Wilder und Mestépès ist von gutem Erfolg begleitet gewesen.

* Heinrich Stiehl's Oper „Jery und Bätely" ist von der Intendanz des Stuttgarter Hoftheaters zur Aufführung angenommen worden.

* Die „Bl. f. Th., M. u. K." bezeichnen J. Brahms als Nachfolger von A. Rubinstein in der Stellung eines artistischen Leiters der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien. A. Rubinstein hat in dem am 14. d. M. stattgefundenen 3. ausserordentlichen Concert dieser Gesellschaft (Schumann's „Faust"-Musik) zum letzten Mal in jener Eigenschaft fungirt, und wurde ihm nach Verlauf dieser Aufführung von Seiten der Direction ein kostbarer Dirigentenstab als Zeichen der Anerkennung für sein Wirken und der Erinnerung an diesen Musikverein überreicht. Als Grund seines Wegganges von Wien wird wiederum das amerikanische Reiseproject angeführt.

* Die Nachricht, dass Hofcapellmeister Levi in Carlsruhe in gleiche Stellung nach München gehe, bestätigt sich vollständig. München kann sich zu dieser Eroberung gratuliren.

* Frau Peschka-Leutner, die Primadonna des Leipziger Stadttheaters, ist von einem nach englischen Berichten erfolgreichen Concertauftreten in London wieder nach Leipzig zurückgekehrt. Sie ist jetzt in solches Ansehen bei ihren Leipziger Mitbürgern gerathen, dass sogar die „Gartenlaube" ihr Portrait den kürzlich gebrachten Conterfeis anderer musikalischer Berühmtheiten Leipzigs, wie z. B. der HH. Aug. Horn, Musikdirector Mühldorfer, Hausinspector Hoffmann mit dem Schlüsselbunde, Ed. Bernsdorf nachfolgen zu lassen sich bewogen fand.

* Man schreibt, dass Hofcapellmeister V. Lachner in Mannheim demnächst von diesem Posten zurückzutreten und den Schlussstein seiner 37jährigen künstlerischen Thätigkeit in der Einstudirung von Wagner's „Rienzi" zu setzen beabsichtige.

* *Hofkirchen-Musikdirector* Hr. H. Giehne in Carlsruhe feierte kürzlich sein 25jähriges Jubiläum als musikali Leiter des dortigen Cäcilienvereins, bei welcher Gelegenhei die mannichfachsten Auszeichnungen entgegengebracht wurd

* Frau Mallinger wird Ende dieses Monats aus Berliner Hofopernverbande scheiden (wahrscheinlich als El „Lohengrin") und sich zunächst zu Gastspielen nach Riga Leipzig und später nach Süddeutschland begeben.

* Nach der „N.-Y. M-Z." beabsichtigt der jetzt in Am weilende Clavierprofessor D. Pruckner aus Stuttgart sich g lich in New-York niederzulassen.

* Musikdirector Bilse in Berlin hat in nachahmenswe Weise den Gagenetat seiner Capelle um 9000 Thlr. erhöht.

* Hr. Dr. L. Damrosch ist nach kurzer Theilnahm der Redaction der „N.-Y. M.-Z." von diesem Blatt zurückgetr und ist letzteres seitdem wieder in sein schwankendes Fahrw gerathen. Die Leitartikel besorgt jetzt gewöhnlich G[illegible]otth C(arlberg).

* Capellmeister C. Reinecke weilt gegenwärtig in E land und findet nicht, dass er mit der Vorführung s „Friedensfeier"-Festouverture eigentlich doch etwas *post fe* kommt. Wenn man dem „L. T." glauben kann, so hat dieses Werk wenigstens in Sydenham enthusiastischer Aufna zu erfreuen gehabt.

* Der Flötenvirtuos Ad. Terschak wird auf der von beabsichtigten Concertreise in Amerika seine Erfindung, seinem Instrumente doppelstimmig zu blasen, ausnutzen schreibt an Hrn. J. Schuberth in New-York bez. dieser Kunst u „Seit 22. Sept. spiele ich auf der Flöte Doppeltöne in Te Quarten, Quinten, Sexten und Octaven, mache Alles, wa Geiger macht. . . . Ich gehe noch weiter, ich spiele eine Mel in halben Noten und begleite mich in Vierteln oder Sechst teln" etc. Hr. Terschak glaubt sogar, mit der Wirkung se verbesserten Spiels „die Nerven eines Herkules erbeben mach zu können.

* Das neue Gestirn am Pianistenhimmel, Frl. A. Essip hat seine Bahn nach Russland zurück genommen und leuc gegenwärtig dem Petersburger und Moskauer Publicum. deutschen Enthusiasten ist eine, wie man sagt, wohlgetro Photographie der anmuthigen Künstlerin zurückgelassen wor

* Für den Dichter-Componisten und Dirigenten Hrn. Hyg Jacobi in Berlin und das von demselben kürzlich veransta Concert tritt inserirend in der „Deutschen Musiker-Zeitung" muthiger Kämpe Namens C. Fischer ein, indem er den fasser eines diesbetr. Berichtes in gen. Blatt einen musikalis Hohlkopf nennt. Zur Unterstützung des angegriffenen Ber erstatters wird nun in No. 14 der „D. M.-Z." die von uns i jenes hochwichtige Vorkommniss gebrachte Notiz herbeigez und als deren Verfasser unser Hr. Tappert genannt. Das Leu ist nicht begründet, indem wir allein für jene Notiz, die wir oben beregtem Bericht und directen Mittheilungen schöpften, verantwortlich erklären. — Dies nur im Interesse des Tappert.

* Wie wir aus der letzten Nummer der uns jetzt selte Gesicht kommenden, weil wegen Preisdifferenz in Change g unser Blatt verweigerten „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" sehen, hat der jetzige glorreiche Redacteur dieses Blattes, Hr. Müller, sein Domicil von Leipzig nach Berlin verlegt, um quemer in eine, wie man sich erzählt, ihm in Aussicht gest Professur an der dortigen k. akademischen Hochschule für übende Tonkunst einspringen zu können. Die Leipziger Mu welt kann leider den sie durch den Weggang dieses Herrn treffenden Verlust deshalb nicht mit stiller Resignation ertra weil sie kaum erfahren hat, dass ein so verdienstlicher M Monate lang in Leipzigs Mauern weilte. Wir für unseren T werden immer noch ein Mal auf Hrn. Müller zurückkom müssen, indem wir auf seine Anklage hin zu erklären h werden, dass die ihm seinerzeit zugestandene „dreiste Lüge" einem Irrthum beruhte.

uszeichnung. Hr. Ferd. Hiller ist vom Grossherzog von mit dem Ritterkreuz 1. Classe des Ordens vom Zähringer decorirt worden.

estorben. Antwerpen hat im vor. Monat zwei Künstlerte erfahren: Am 13. starb daselbst der Trompeten- und à piston-Professor J. Celens, und am 25. folgte ihm der gelehrte E. Neusens.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen:

iszt, Robert Franz. (Separatabdruck aus der „N. Z. f. M.")

L. Meinardus, Des einigen deutschen Reiches Musikzustände.

O. Paul, Des Anicius Severinus Boethius fünf Bücher über die Musik. Aus der lateinischen und deutschen Sprache (zum ersten Male) übertragen und mit besonderer Berücksichtigung der griechischen Harmonik sachlich erklärt. Mit vielen Tabellen und Facsimiles.

In Sicht:

W. Tappert, Deutsche Lieder aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte frei bearbeitet. (Wir verweisen auf das heutige diesbetr. Inserat).

---

asten. . . . . . *Gesellschaft* in *E-g.* Der Druckfehler ist schlimm, das Andere — könnte noch schlimmer sein! Am 22. in Brief unter *K. F. E.* für Sie poste restante eintreffen. — *E. A. V.* in *B.* Wir können in diesem Falle nicht beur-, ob das angeführte Opus von E. G. der von Ihnen gew. Berücksichtigung werth ist; gerade bei Clavierstücken ist vorsichtig n. — *G.* in *E.* Dankend erhalten und mit vielem Vergnügen gelesen. Es lebe der Humor! — *C. Z.* in *Ja.* Jenes Duett n A. E. Grell componirt und bei Trautwein in Berlin im Druck erschienen.

Anzeigen.

Zur Wehre!

n No. 11 des „Musikalischen Wochenblattes" habe ich meine mit einer flüchtigen Besprechung der Breslaur'schen Flugr vergeudet. Im Voraus war anzunehmen, dass der wohlnte Tadel dem Verfasser, dessen Einbildung sehr gross, Ausbildung aber ziemlich gering zu sein scheint, das achen gewaltig schwellen würde. Ein Haupthahn, dieser r.! Zweifelsohne! Dass er sich aber, verführt durch blinden jemals so blossstellen könnte, wie durch seine Zusendungen No. 15. d. Blts.), das hätte ich doch nicht für möglich ge-. Es geschieht solch eitlen Bürschchen schon ganz recht, ihre Droh-, Bettel- und Brandbriefe wörtlich veröffentlicht n. Das Mittel ist probat; freilich wird die wirkliche Arroimmer nur die Anregung zu grösserer Vorsicht, niemals Anwandlung von bescheidener Selbsterkenntniss als Gewinn tragen. Hr. Br. hütet sich aber gewiss, in ähnlichen Fällen r so zu renommiren, wie in seinem Briefe. Seine Schüler n nach Hunderten, seine Freunde auch, und fünf Zeitungen ihm, wenn er will, zur Disposition! Ob dies Aufschnitt er nicht, — mir ists in jedem Falle Wurst. Hunderte chülern, Hunderte von Freunden und noch fünf Zeitungen rein; ha, welch ein Reichthum! Selbst wenn kein einziges nicht ein Blatt hinzugelogen wäre, blieben die fliegenden ften des seinwollenden Pädagogen doch was sie sind: über-! Ob Andere andere Meinungen geäussert haben, darnach gen, verspüre ich in diesem Falle nicht die geringste ng.

Der Brief ist nicht für mich bestimmt, aber die Entgegträgt ganz deutlich meine Adresse. Ich bescheinige den gen Empfang, und nun wollen wir uns die Bescheerung l ruhig ansehen. Aus dem zufälligen Umstande, dass ich n Namen bisher verschwiegen habe, schliesst der gekränkte chreiber auf „Feigheit". Lieber Mann, gar voreilig ist Schluss! Fürchten soll ich mich? Warum? Vor wem? kann mir ein unbedeutender, unwissender Mensch, auch schlechtesten Willen thun, ausser — leid? Der chriftsteller glaubt in Wirklichkeit selbst nicht, was er sich bellhafter Stimmung einredet. Er ist giftig, einzig und allein ; rächen will er sich, blutig und fürchterlich, daher der upedale Stil seines Inserates, den ich nicht veranlasst habe, uch nicht nothwendig zu den Amtspflichten eines „zweiten enten" gehören kann. Bald am Eingange der grimmigen lerung steht ein türkisches Sprichwort mit einem knurrenHunde. Im Hintergrunde lauert und schmunzelt der Inserent, nd, wenn er etliche vierfüssige Register zöge, würde sofort die Puhste ausgehen, wie der Berliner zu sagen pflegt. cken, Männeken, wat Sie sich denken, is nich!

Ich acceptire sogar den Hund bestens. Denn warum auch nicht? Er ist eine Creatur von besserem Renommée als mancher Mensch, sodann fällt mir eine kleine Geschichte ein. Zu Moses Hirsch kommt ein Geschäftsfreund, was ein Hühnchen mit ihm zu pflücken hat. Sagt der Freund: Hersch heisst du, in der Jägerstrasse wohnst du, wie ein Fuchs siehst du aus, ein Hund bist du.

Hirsch (zögert*)). Nachdem er gezögert, spricht er: Bin ich ein Hund, so bin ich doch nicht dein Hund, denn — **).

Das Weitere verschweig ich. Die erstaunlich grosse Zahl der „Freunde" zwingt mich, Hrn. Br. für sehr jung zu halten. Wenn er also fleissig und brav ist, kann immer noch etwas aus ihm werden. Seinen Entschluss, sich durch nichts, weder durch Hunde noch durch Katzen aufhalten zu lassen, kann man nur billigen. Holt di jo nich up, min Jong! Für schwache Beine ist der Weg zum Ruhme entsetzlich weit und anstrengend.

A. F . . . . r.

*) Vide Breslaur, Flugblatt No. II. S. 14.

**) Was die Fragstellung anbetrifft, so vergleiche man Breslaur, Flugblatt No. II. S. 10.

Verlag von H. Pohle, Hamburg.

Soeben erschienen:

Wilhelm Hill.

[136.] Op. 28.

Zwei Sonatinen

für Pianoforte und Violine.

No. 1. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr. No. 2. Pr. 1 Thlr. 7½ Ngr.

[137.] **Offene Stellen für Musiker.**

Gesucht: Ein Violinlehrer an das Strassburger Conservatorium. Adr. **Dr. Kern** in Strassburg, Nicolaskai 8. — Ein Chormeister für den Gesang- und Musikverein zu Lugos (Krassó). Adr. **Dr. A. Zsidák** daselbst.

[138.] Ein tüchtiger 2. Violinist findet Engagement.

Carl Hüun in Kaufbeuern.

[139.] Binnen Kurzem erscheint in unserem Verlage:

Deutsche Lieder

aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert
für eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte
frei bearbeitet und

Richard Wagner

zugeeignet von

Wilhelm Tappert.

Preis 1½ Thlr. netto.

Der Deutsche schien ehedem geneigt, seine Theilnahme an der Cultur-Entwickelung zu unterschätzen. Unserer Zeit war es vorbehalten, den Nachweis zu liefern, dass wir kaum auf irgend einem Gebiete den Vergleich mit anderen Völkern zu scheuen haben. Unsere Götter- und Heldensage überragt an bedeutsamer Symbolik, an sittlicher Grösse die Mythologie der Alten, unsere Poesie erschliesst eine mindestens ebenso reiche Gemüthswelt als die jedes anderen Volkes, wir haben überall, wo es auch nur galt, ein Vorhandenes, Ueberliefertes zu vertiefen, gezeigt, dass uns diese Fähigkeit in besonderem Grade eigen, ja dass sie vielleicht unser bestes Theil ist.

Was die welschen Minnesänger zum Lobe ihrer Schönen, zum Preise des Frühlings ersannen, dünkt Manchem die herrlichste Blüthe zu sein, — er weiss nicht, dass der Deutsche inniger und sinniger von Mai und Minne, Lenz und Liebe zu singen und zu sagen verstand. Im Staube der Bibliotheken ruhen die herrlichen Schätze, oft muss aus vergilbten Blättern das hinterlassene Erbe der Vorfahren entziffert werden. Unter Schutt und Trümmern liegen viele edle Perlen, aber es genügt nicht zu suchen und zu finden, die Arbeit ist keineswegs so leicht. Es gilt zunächst, die Melodien der contrapunctistischen Verbrämung zu entkleiden, womit hochgelehrte und kunstgewandte Musiker sie einstmals ausstaffirt haben, um den Erlösten ein neues, harmonisches Gewand geben zu können und zwar ein solches, welches den Forderungen eines gänzlich veränderten musikalischen Empfindens entspricht. Die Perlen bedürfen einer zeitgemässen Fassung, sollen sie für uns nicht verloren sein und bleiben. Die meisten seitherigen Versuche mussten mangelhaft ausfallen, weil die Herausgeber, trotzdem es sich fast immer um den Ausdruck lyrischer Einzelempfindungen handelt, doch stets mit Vorliebe die Vielstimmigkeit als das anscheinend einzige Mittel zu einer Neubelebung der alten Lieder anwendeten. Das gegenwärtige Zeitalter huldigt überall in ausgesprochener Weise dem ausgeprägtesten Subjectivismus, und wer die vergessenen Vermächtnisse der Urväter wiederum in der Leute Hände bringen will, der muss einen anderen Weg einschlagen, weil der oft betretene ihn ebensowenig als seine Vorgänger dem gewünschten Ziele näher zu bringen vermag.

Ein anderer Punct kommt noch in Betracht. Die alten Poeten kannten eine Reihe von Beschränkungen nicht, welche unsere übertünchte Höflichkeit, unsere engherzige Sitte dem Dichter auferlegt, sie sprachen und schrieben, ohne die Bilder mit dem heutigen ästhetischen Maassstabe zu messen, ohne die Worte auf die Goldwage zu legen. Mancher sinnige Scherz, manch kräftiger Ausdruck, manch piquanter Einfall muss ausgemerzt und durch sittsame Wendungen ersetzt werden. Ja hier und da wird der Herausgeber derartiger Alterthümer zu ergänzen haben, was ihm unvollständig oder unzureichend überliefert wurde. Und bei alledem sollen gewisse Eigenthümlichkeiten des Originals erhalten bleiben; es gilt der Blume den *Duft*, dem Schmetterlinge den bunten Flügelstaub zu retten.

Die Lösung dieser mannichfaltigen Aufgaben erfordert, wenn der rechte Mann sich zufällig dafür findet, eine treue ermüdliche Hingabe; ein jahrelanges Suchen und Wählen, Fe und Feilen ist unerlässlich.

Es mag ein glückliches Zusammentreffen genannt werden, wenn ein Musiker wie **Wilhelm Tap** der in gleichem Grade mit der Kunstübung der gangenheit, wie mit der Praxis der Gegenwart traut ist, sich der Mühe unterzieht, das Alter zu machen. Wer die anregenden Untersuchu dieses gewissenhaften Forschers, die sorgfält Arbeiten dieses Künstlers genau kennt, wird darin beistimmen. Die Kritik hat bereits — so sie Gelegenheit hatte sich zu äussern — e früheren Anlauf (12 alte deutsche Lieder. Be Commiss.-Verlag von Simrock) durchaus gün aufgenommen, einzelne Stimmen nannten die arbeitung ohne jede Einschränkung **musterhaft.** Tappert bei seinen historischen und theoretis Studien in den Sammlungen des 15., 16. und 17. J hunderts entdeckte und für den ausgesproche Zweck brauchbar fand, hat er mit seltenem Gesc umgeformt und mit wählerischer Hand zu ei blühenden Strausse vereinigt, der jetzt endlich Oeffentlichkeit übergeben werden soll.

Der deutsche Meister **Richard Wagner** hat die eignung dieser 39 deutschen Lieder in der frei lichsten Weise angenommen.

Berlin, April 1872.

C. A. Challier & Co

[140.] Im unterzeichneten Verlage erschien und ist allen Buchhandlungen zu haben:

Des einigen deutschen Reich Musikzustände.

(Culturhistorische Briefe über Tonkunst.)

Von

Ludwig Meinardus

Eleg. brochirt. Preis 28 Sgr.

Oldenburg.

Schulze'sche Buchhandlu

[141.] **Neuer Verlag**

von

Ed. Bote & G. Bock in Berli

Gustav Hasse,

„Und wenn die Primel schneeweiss blicl

für eine Singstimme mit Pianoforte.

Op. 6. No. 4. Pr. 7½ Sgr.

Wir machen auf dieses vorzügliche und da bare Lied besonders aufmerksam.

Verlag von Rob. Forberg in Leipzig.

[142.] Nova No. 3 von 1872.

Abt, Franz, Op. 394. Siegesgesang. Gedicht von Hermann Franke, für vier Männerstimmen mit Begleitung von Blasinstrumenten oder des Pfte. Instrumentalstimmen — 15

—— Op. 422. Des Liedes Verklärung. Gedicht von F. Oser, für Männerchor mit Begleitung des Orchesters oder des Pianof.
Partitur mit unterlegtem Clavierauszug . 1 7½
Orchesterstimmen . . . . . 2 —
Singstimmen . . . . . — 10

Genée, Richard, Op. 13. Klänge aus dem Vaterlande. Potpourri aus deutschen Volksliedern für Pianoforte . . . . . — 12½

—— Op. 16. Alpenröslein. Tyrolienne für Pianoforte . . . . . — 7½

—— Zwei englische National-Tänze: Sailor Boys (Schiffsjungen-Tanz), Hornpipe (Englischer Matrosen-Tanz) für Pianoforte . . — 5

Giese, Theodor, Op. 161. Wenn ich ein Vöglein wär. Tonstück für Pianoforte . — 12½

—— Op. 162. An der Quelle. Tonstück für Pianoforte . . . . . — 12½

Liebe, Ludwig, Op. 15. Zwei Phantasiestücke für Pianoforte.
No. 1. Der Zauber der Unschuld . . — 10
No. 2. Am Meer . . . . . — 10

Lux, Friedrich, Op. 20. Improvisationen über Themas aus „Figaro's Hochzeit" von Mozart für Pianoforte. No. 1 und 2 à — 10

Marx-Markus, Charles, Op. 6. Morceaux de Salon pour le Violoncelle avec accompagnement de Piano.
Cah. 1. (Chanson sans paroles. Impromptu. Allegro alla Mazurka) — 20
Cah. 2. (Tempo di Menuetto moderato. Capriccietto.) . . . . . — 20

—— Op. 8. Mazurka concertante. Pièce caracteristique pour le Violoncelle avec accompagnement de Piano . . . . . — 20

—— „Könnt ich dich in Liedern preisen" Lied für Mezzosopran mit Begleitung des Violoncell oder Violine und Pianoforte . — 12½

Neumann, Emil, Op. 11. Des Lebens Steine. Gedicht von E. Linderer für Tenor oder Sopran mit Begleitung des Pianoforte . . — 7½
für Bariton oder Alt — 7½

Stab, L., Op. 54. Souvenir de Wiesbade. Grand Polka di Bravura pour Piano à quatre mains . . . . . — 22½

Voss, Charles, Op. 280. Course hongroise. Csikos-Galop pour Piano . . . . . — 20

—— Op. 313. La Trompette. Polka russe pour Piano . . . . . — 15

Voss, Charles, Op. 314. Kaiser-Quadrille
für Pianof. . . . . — 20
für Orchester 1 15

Im Verlage von **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschien:

[143.]

Tarantella

für Pianoforte zu vier Händen componirt von

Jos. Rheinberger.

Op. 13. 22½ Ngr.

Duo

(in Amoll)

für zwei Claviere von

Jos. Rheinberger.

Op. 15. 2 Thlr. 15 Ngr.

Phantasiestücke

für Pianoforte und Violine componirt von

Emil Stockhausen.

Op. 2.

Heft I. 22½ Ngr. Heft II. 1 Thlr.

Natur- und Lebensbilder.

Clavierstücke

von

Ferd. Thieriot.

1. Serie, Op. 17. 2 Hefte à 15 Ngr.
2. Serie, Op. 18. 2 Hefte à 15 Ngr.

Phantasiestücke

für Pianoforte

componirt von

Ferd. Thieriot.

Op. 22. 2 Hefte à 17½ Ngr.

Genrebilder

für Pianoforte

componirt von

Aug. Winding.

Op. 15.

Heft I. 25 Ngr. Heft II. 20 Ngr.

[144.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von **Musikalien, musikalischen Schriften etc.** bestens empfohlen.

[145.]

Aufruf
des Akademischen Wagner-Vereins
zu Berlin.

Aus traurigem Verfall entstand das deutsche Kaiserreich, und unter dem Donner der Schlachten, in welchen Deutschlands begeisterte Jugend siegte, wurden die edelsten Bestrebungen langer Jahrzehnte zur That.

Heute, wo die Leitung des vollbrachten Werkes in den Händen eines gewaltigen Mannes ruht, wo der glühende Wunsch nach nationaler Einheit befriedigt ist, widmet der deutsche Student mit um so froherer Zuversicht seine Theilnahme den nationalen und idealen Geistesbestrebungen. Auf eine solche geistige Arena rufen daher die Unterzeichneten alle ihre Commilitonen.

Wie in Hellas mit der grössten staatlichen Blüthe die der Kunst Hand in Hand ging, so soll auch neben der Auferstehung des deutschen Reiches dem deutschen Geiste durch ein gewaltiges Kunstwerk ein ewiges Denkmal gesetzt werden. Zum zweiten Male triumphirte in diesen Tagen der welthistorische Beruf der Germanen auf politischem Gebiete, der geistige Sieg soll durch die deutschen Festspiele in Bayreuth gefeiert werden.

Richard Wagner, der grosse Dichtercomponist, dessen unbeirrtes reformatorisches Wirken auf dem Gebiete der Kunst mit Bismarck's politischer Thätigkeit verglichen werden kann, Richard Wagner, der Sänger deutscher Grösse, weihte das Werk seines Lebens dem Vaterlande. — Das Volk soll eine würdige Aufführung ermöglichen.

Euch, Ihr Commilitonen, fordern wir daher auf, dem Volke die Bedeutung seiner künstlerischen Apotheose zum Bewusstsein zu bringen und dasselbe dadurch zur thatkräftigen Unterstützung heranzuziehen. Auf dem klaren Blicke und der Begeisterung der jüngeren Geschlechter ruht das Heil der Zukunft. Also tretet ein für das Grosse, damit dem ganzen Volke die Tage in Bayreuth festlich aufgehen.

Zur lebhaften Agitation hierfür und speciell zur Ergänzung der bestehenden Wagner-Vereine (welche sich nur an die bemittelteren Freunde der Wagner'schen Kunst wenden) hat sich in Berlin der Akademische Wagner-Verein gebildet, welcher dem ganzen Volke die intellectuelle Betheiligung ermöglichen und alle Beiträge vermitteln wird, welche der Einzelne zur würdigen Ermöglichung der nationalen Sache opfert. Daher wendet sich der Vorstand desselben an alle Commilitonen, an alle studentischen Ausschüsse und Corporationen mit der Aufforderung, Zweigvereine zu gründen.

Die Hauptunterstützung der Studirenden selbst soll eine geistige sein, indem sie die Kenntniss und Würdigung der reinen Ideen über Musik und Drama, sowie die Leistungen Richard Wagner's verbreiten. Sammlungen in weiteren Kreisen, Concerte und Aufführungen werden sicher auch noch materielle Mittel ergeben, deren das grosse Unternehmen bedarf.

Alle Vereine, sowie jeden einzeln stehenden Vertreter unserer Sache ersuchen wir, sich mit uns in Verbindung zu setzen. Wir werden Allen das vollständige Material zur organisirten Agitation sofort übersenden.

Nur durch einmüthiges Zusammengehen lässt sich die grosse Aufgabe lösen; der Berliner Verein hat sich deshalb als Vorverein constituirt und verpflichtet sich, bei dem Festausschuss in Bayreuth, mit dem er bereits in Verbindung steht, zur Vertretung sowohl einzelner auswärtiger Mitglieder als aller Zweigvereine, bei Vertheilung von Freiplätzen an einzelne der Wagner'schen Kunstrichtung besonders nahe Stehende. (Siehe „Musikalisches Wochenblatt", III. Jahrg. 1872. Mittheilung von R. Wagner.)

Wo eine grosse nationale Aufgabe der Lösung wartet, wird die deutsche Studentenschaft gewiss einmüthig zusammenstehen!

Der Vorstand des Akademischen Wagner-Vereins zu Berlin.

Carl Coerper,
Bau-Akademiker, Grossbeerenstrasse 21,
Vorsitzender.

Ludw. Köhler,
Stud. jur.
Schriftführer.

Friedr. Kleye,
Gewerbe-Akademiker,
Cassirer.

Ernst Assmann,
Cand. med.,
stellvertr. Vorsitzender,

Joh. Bittnick,
Berg-Akademiker,
stellvertr. Schriftführer.

Jede gewünschte Auskunft ertheilt der Vorsitzende sofort; der Vorstand nimmt Einzelbeiträge entgegen.

Erträge von Sammlungen mit namentlichem Verzeichniss der Beisteuernden zur Veröffentlichung sind an den Banquier **Paul Kuczynski**, Charlottenstrasse 53, Berlin, zu richten.

Die eingehenden Gelder werden dem Festausschuss in Bayreuth übermittelt.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 26. April 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ
für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. **[Nr. 18.**

Inhalt: Musik und Sprache. Von Dr. Friedrich von Hausegger. (Fortsetzung.) — „Die Walküre" von Richard Wagner. Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas. Von Gottlieb Federlein. (Fortsetzung.) — Tagesgeschichte: Musikbriefe aus Berlin und Dresden. — Kürzere Berichte. — Concertumschau — Engagements und Gastspiele. — Kirchenmusik. — Opernübersicht. — Aufgeführte Novitäten. — Journalschau. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Kritischer Anhang: R. Palme, Der Clavierunterricht im ersten Monat. — Briefkasten. — Anzeigen.

Musik und Sprache.

Von **Dr. Friedrich von Hausegger.**

III.

Im Anfange war das Wort.

Man kann mit Grund annehmen, dass die ersten sprachlichen Ausdrücke Empfindungslaute waren. Darauf führt die Beobachtung des Kindes, der Naturvölker, darauf die Vergleichung mit der Ausdrucksweise der Thiere, welche bei dieser Frage, nach dem jetzigen Stande der Wissenschaft, nicht mehr umgangen werden kann, da sich nur im Anschlusse an sie ein der Natur entsprechendes stufenweises Fortschreiten denken lässt; darauf endlich die Beobachtung, dass gewisse Empfindungsausdrücke in allen Sprachen gleich geartet erscheinen. Impulse waren es, welche den Urmenschen zu einer mit einer gewissen Anstrengung verbundenen Lautäusserung getrieben haben, und was ist natürlicher, als jenen Impulsen auf das noch wenig empfängliche und unterscheidende Gemüth diese Wirkung zuzuschreiben, welche sich als die mächtigsten erweisen, nämlich der Freude und dem Schmerz. Dass die Ausbrüche derselben gewaltsam gewesen sein mögen, lässt sich sowohl aus der Stärke des Antriebes als auch aus der grösseren Anstrengung des noch wenig geübten Organes vermuthen. Wir haben es hier wahrscheinlich zunächst in Bezug auf Tonhöhe mit unvermittelten Extremen zu thun. Darauf lässt auch, wie wir sehen werden, der spätere Entwickelungsgang der Sprache schliessen. Diesen Empfindungslauten schlossen sich wohl die mit eigenen Handlungen anfangs unwillkürlich, später bewusst verbundenen Lautäusserungen an. Die Sprachforschung lehrt uns, dass es zuerst nicht die Aussendinge, sondern das eigene Handeln war, welches Wortgestaltung gewann, daher die Zeitwörter den Hauptwörtern vorangingen und sich erst mit der grösseren Fähigkeit objectiven Anschauens zu solchen umwandelten.*) So hiess die Farbe „das Angestrichene", der Wolf „der Zerreissende" u. s. w.

Sowie mit der grösseren Unterscheidungsgabe des Menschen (mit welcher überhaupt die Sprachentwickelung Hand in Hand ging) die Eindrücke, welche Gewalt auf die Seele zu üben vermochten, mannichfaltiger wurden, fielen auch sie in das Bereich der Sprachbildung und erzeugten mit gleicher Naturnothwendigkeit neue, dieselben zunächst als Zustand oder als Thätigkeit bezeichnende Laute. Dem geschärften Gesichte stand auch eine geübtere Kehle zu Gebote; eine grössere Verschiedenheit, eine feinere Nuancirung der Laute wird dadurch erklärbar. Es entstehen die demonstrativen Lautbezeichnungen, welche einer den äusseren Vorgang begleitenden oder ihn nachahmenden, das Sprachorgan miterfassenden Geberde ihren Ursprung verdanken **).

Welcher Umfang den Schallnachahmungen beizumessen sei, darüber gehen die Ansichten der Sprachforscher auseinander; die einen wollen dieselben möglichst beschränkt wissen und verwerfen die darauf fussende Anschauung als die Wauwautheorie; die anderen

*) Siehe L. Geiger, Der Ursprung der Sprache.
**) Siehe G. Jäger, Ausland No. 42, 16. October 1871.

anerkennen einen nicht unbedeutenden Einfluss der Schallnachahmung auf die Sprachbildung. Die grosse Zahl der in allen Sprachen bestehenden zweifellosen *onomata poetica* lässt wohl mit Sicherheit darauf schliessen, dass auch das Gehör bei der Lautbildung und Umbildung als Grossmacht thätig ist, und die Thatsache, dass viele onomatopoetische Worte in ihren Wurzeln sich nicht als solche darstellen (L. Geiger), beweist höchstens, dass der gestaltende Einfluss der Schallnachahmung erst später auf die betreffenden aus anderen Quellen stammenden Laute gewirkt hat.

Durchaus erscheinen uns also die ersten Lautäusserungen als durch die Empfindung mit einer gewissen Gewalt berührende Eindrücke hervorgebracht; es war eine das Stimmorgan mächtig in Anspruch nehmende Anstrengung damit verknüpft. Mussten sich die ursprünglichen Aeusserungen von Lust und Schmerz in allerdings unarticulirter Weise in extremen Tonhöhen bewegen, so fanden sich mit der Mannichfaltigkeit der Empfindungen, mit der grösseren Uebung des Organes allmählich vermittelnde Uebergänge; die Laute wurden zugleich ausgeglichener und milder.

Es ist nahezu ausser Zweifel gestellt, dass die ältesten Sprachen sich nur einsilbiger Worte bedienten. Es ist dies im Sanskrit der Fall*), und die Sprache, welche in ihrem ursprünglichen Zustande gleichsam erstarrt bis auf den heutigen Tag sich lebend erhalten hat, das Chinesische, ist monosyllabisch**). Die Vocale jener ursprünglichen Sprache, in welchen ihr Empfindungsleben ausströmte, während sich mit den angesetzten Consonanten vornehmlich die begriffliche Seite derselben ausbildete***), waren keineswegs so mannichfaltiger Natur, wie in unseren geglätteten und abgeschliffenen Sprachen. Die frühesten Zeiten, in welche die Sprachforschung zurückreicht, kannten nur die Vocale *a*, *i* und *u*. (Siehe Jacob Grimm, „Ueber den Ursprung der Sprache" und August Schleicher, „Die deutsche Sprache", S. 50). Die dazwischenliegenden modulirenden Vocale fehlten gänzlich. Helmholtz hat durch Versuche die absolute Tonhöhe dieser Vocale ermittelt und eine bedeutende, die Grenzen der menschlichen Kehle weit überschreitende Verschiedenheit ihrer Tonhöhe nachgewiesen. Ist es nun allerdings undenkbar, dass diese Vocale je in der ihnen eigenen höhe hervorgebracht werden konnten, so erschei doch naturgemäss, dass das tieferliegende *u* in ihm bequemeren tieferen, das höher liegende *i* in höheren Sprachlage gesprochen worden sei, das mi *a* aber den mittleren Sprechton gebildet habe. eine kühne Vermuthung nur sei es ausgesprochen, bei dem gewöhnlichen menschlichen Stimmumfange einer None oder Decime das *u* und *i* im gleich fernten Abstande vom mittleren *a* etwa beil seiner Unter- und Oberquinte entsprochen haben m *e* und *o* hätten sich demnach später als Oberterzen *a* und *u* anges chlossen.

Der Widerspruch einer Differenz der abso Tonhöhe dieser Vocale mit der ihnen im Spre zugetheilten wird sich lösen, wenn man sich folg vom Engländer R. Willis erfundene Instrument gegenwärtigt. Durch die Berührung mit den Zä eines bewegten Rades werde eine elastische Fed fortdauernde Schwingungen versetzt. Neben dem d den wiederholten Anstoss der Zähne hervorgebra Ton klingt der der rascher innerhalb der Zähne schwi den Feder entströmende, von jenem verschiedene dem geschärften Ohre deutlich vernehmbar. Der er repräsentire dann die gesprochene, der letztere di solute Tonhöhe des Vocales.

Wir haben bereits erfahren, dass die ersten W durchaus einsilbig waren. Sicher ist, dass auch Consonanten sich in der uns eigenen Mannichfaltig erst später entwickelten. Bei der Spärlichkeit demnach möglichen Lautäusserungen, bei dem Ma der zahlreichen Combinationen, welche unsere Spr mittel gestatten, wurde es nothwendig, Verschiedene gleichen Worten auszudrücken; die Begriffsverschie heit konnte nur durch eine bestimmt wahrnehm Verschiedenheit der Tonhöhen gekennzeichnet wer Mit dem Monosyllabismus verbindet sich (nach Bas „Vergleichende Sprachstudien", S. 14) leicht eine bildung der Tonverhältnisse, um eine weitere Basi den Spielraum möglicher Modificationen zu gewi In der That wird von Sprachforschern mitgetheilt, im Sanskrit, sowie auch in der dem Urzustande nächsten gebliebenen chinesischen Sprache die Tonh in welcher Worte gesprochen werden, von charr ristischer Wesenheit ist, und dass es musikalisch ger bestimmbare Intervalle seien, welche hier zur An dung gelangen. Die im Recitativ sprechenden Asha wechseln oft den Ton, indem das Wort (wie im nesischen) mehr als eine Bedeutung hat. In der N sprache ist besonders wichtig der Ton, mit welc die Worte gesprochen werden.

Erwägen wir also, dass es zunächst Empfindu waren, welche in der Sprache nach Ausdruck rar dass es einer langen Entwickelung bedurfte, bis Unmittelbarkeit des Empfindungsausdruckes in Hintergrund trat, um dem Begriffe vermittelnden I zeichen zu weichen; erwägen wir ferner, dass der g Abstand der ursprünglich gebräuchlichen Vocale in

---

*) Renan leugnet, dass auch die Muttersprache des sanskritischen oder indogermanischen Stammes durch einen Zustand der Einsilbigkeit hindurchgegangen sei.

**) Nach Steinthal war die sanskritische Monosyllabie eine andere als die chinesische. In Wahrheit war doch nur jene der Zustand einer Schwangerschaft, das Schwellen eines Keimes, diese die Unfruchtbarkeit des Sandkorns. (Der Ursprung der Sprache im Zusammenhange mit den letzten Fragen alles Wissens, S. 138.)

***) Man darf die Consonanten Knochen und Muskeln der Sprache nennen, die Vocale sind das, was diese festen Theile durchströmt, Blut und Athem. Die Consonanten scheinen gleichsam den Leib, die Vocale die Seele herzugeben; auf den Consonanten beruht die Gestalt, auf den Vocalen die Färbung; ohne diese würde die Sprache des Lichtes und Schattens, ohne Con*sonanten des Stoffes* ermangeln, an dem Licht und Schatten sich *ansetzt. Jacob Grimm, Deutsche Grammatik*, S. 36.

;en Worten der Sprache einen von unserer weich ılirenden Sprechweise weit verschiedenen, im :llen Wechsel scharf abstehender Tonintervalle genden Charakter verleihen musste; dass ferner Hervorbringung der Laute ursprünglich einer :eren Anstrengung der weniger geübten Sprach- ıe bedurfte; dass endlich selbst begriffliche Unter- de durch die mit einer gewissen Genauigkeit zu mmenden Tonhöhen ausgedrückt werden mussten; o wird die Behauptung gewiss nicht zu kühn er- nen, dass die Ursprache ein förmlicher Gesang dass in ihr die Elemente zu suchen sind, welche allmählich zu immer grösserer Selbständigkeit ten und, losgelöst vom innigen Zusammenhange ler dem Empfindungsleben immer fremder werden- Sprache, zur Musik wurden. Einen beständigen ng der Seele hat man diese Ursprache genannt, :i man sich freilich hüten muss, an einen Gesang unserem Geschmacke, etwa an eine Mozart'sche oder an ein Schubert'sches Lied, zu denken.

Diese Annahme findet in mehreren Wahrnehmungen Bestätigung. Die Sprache des Kindes, des ge- :n Mannes ist singender, als die des Gebildeten; ehr das Empfindungselement in der Sprache hervor- das begriffliche zurücktritt, desto singender wird in desto grösseren Intervallen und mit desto :llerem Tonwechsel bewegt sie sich. Nur die gkeit, sich der fertig gewordenen Laute zur Be- ıbezeichnung bedienen und dabei den tönenden ıerz, welcher ihre Geburt aus dem Empfindungs- ı begleitete, vermeiden zu können, diese Ent- :elung und Trockenlegung der Gefühlsausdrücke legriffen und die mit Hilfe des Gedächtnisses und Uebung stets leichter werdende Handhabung der te haben die Sprache jener ursprünglichen Melodie eidet und ihr den heutigen monotonen Charakter ehen. Die Bequemlichkeit schuf vermittelnde Vo- die Aneinanderreihung der Buchstaben fügte sich :r mehr den Anforderungen des Sprachorganes, an einsilbigen Worte hängten sich rhythmisch und ch vermittelnde Silben, die Gleichgiltigkeit für das findungselement in der Sprache nahm zu und ge- :te für fix gewordene Begriffe alle möglichen Um- selungen; es begann jener Process, den die Wissen- 't als Sprachverwitterung bezeichnet. Freilich, der Aehre zu Gute kommt, das würde die Blume n, darum mussten sie sich trennen. Darum musste :m Maasse, als sich eine dem Empfindungsleben emdete Sprache bildete, eine immer ausschliess- r das Empfindungsleben an sich ziehende Musik en.

Keineswegs gänzlich erstorben ist aber das musi- che Element in der Sprache; immer und immer t sie der vollendetste und allseitigste Ausdruck der chlichen Seele, und nichts liegt in dieser, was in nicht zur Erscheinung gelangen müsste. So ist ı die gewöhnliche Rede nicht jeder Melodie bar; leobachtende wird die wellenförmig sanft auf- und absteigende Tonlinie, die bei momentan mächtigerer Empfindungsäusserung sich jäher ausspannt, leicht wahrnehmen, ja sogar mit ziemlicher Genauigkeit notiren können (Merkel, „Physiologie der Sprache", Louis Köhler, „Die Melodie der Sprache"). Nach Dionys von Halikarnass betrug in griechischer Betonung der Unterschied zwischen Hochton und Tiefton eine Quinte. Nach Westphal vernimmt man auch in der deutschen Sprache im Gegensatz der unbetonten und der Tonsilbe am häufigsten einen Fortschritt zur Quinte.

Aber man hört auch namentlich im leidenschaftlichen Sprechen, beim Fragen und Rufen, überhaupt bei einer bewegten Stimme noch höhere Intervalle. Der Zornige vermag sogar noch höher als zu einer Octave emporzusteigen*). Aristophanes verglich (wie Aristoxenus) die Accente des Wortes mit den Tönen der Musik, und *accentus dicitur ab accanendo, quod sit quasi quidam cujusque syllabae cantus.*

Je mehr die Empfindung Obergewalt erhält, desto üppiger bricht die Blüthe der Melodie hervor; so in der begeisterten Rede, in der Declamation **); die Brücke von dieser zur förmlichen Musik bildet heutzutage das Recitativ.

„Aus betonter gemessener Recitation der Worte entsprangen (nach Jacob Grimm) Gesang und Lied, aus dem Lied die andere Dichtkunst, aus dem Gesang durch gesteigerte Abstraction alle übrige Musik, die nach aufgegebenem Wort geflügelt in solche Höhe schwimmt, dass ihr kein Gedanke sicher folgen kann."

IV.

— — Es ist des Wohllauts mächtige Gottheit,
Die zum geselligen Tanz ordnet den tobenden Sprung,
Die der Nemesis gleich, an des Rhythmus goldenem Zügel,
Lenkt die brausende Lust und die verwilderte zähmt.
Schiller.

Wenn auch in noch wenig bestimmter Gestalt, wenn auch in seinem Wesen noch nicht dauernd festgehalten, war mit der Sprache doch schon ein Hauptelement der Musik gegeben, nämlich der Ton, in seiner für die Tonsprache bedeutungsvollsten Eigenschaft, nämlich in seiner Flexibilität. Aber auch das zweite musikgestaltende Princip, der Rhythmus, machte sich schon, wenn auch erst in schattenhaften Umrissen, geltend, zunächst in der Zusammenfassung mehrerer tonischer Elemente zu einer Einheit. Freilich müssen wir diese Einheit vorerst als eine äussere, mindestens der Empfindung unbewusste auffassen, sie lehnte sich an den begrifflichen Zusammenhang des Gesprochenen,

*) Nach Herrmann ist es das Verhältniss der Frage neben dem des Ausrufes, bei dem von dem Mittel der Betonung in regelmässiger und organischer Weise auch in den höheren flectirenden Sprachen zu syntaktischen Zwecken Gebrauch gemacht wird.

**) Dagegen Benedix („Die Lehre vom mündlichen Vortrag"), welcher das Wesen der Declamation vornehmlich in die Unterschiede der Tonstärke verlegt und meint, im Raume von 3—4 Tönen liesse sich ziemlich Alles schön und wahr geben.

an die Einheit des damit Vorgestellten an. Da es aber stets nur ein einziger Punct des Empfindungslebens war, dem das einheitlich Vorgestellte entspringen konnte, so stellte sich damit die Empfindungseinheit, welche das Tonleben als unmittelbaren Ausdruck umfassen musste, von selbst dar. Der gesprochene, begrifflich abgeschlossene Satz musste auch seinen musikalischen Abschluss finden; er musste sich von selbst, unbewusst, zu einem tonlichen Ganzen abrunden; die Abschnitte der Sprache mussten auch musikalische Einschnitte bilden; festgekettet Glied an Glied, macht sich, wenn gleich noch schlummernd, der musikalische Rhythmus in seiner Wesenheit bemerkbar, nämlich in der Zusammenfassung tonlicher Elemente zu einem Ganzen.

Wir werden in der Folge sehen, welches zweite Moment bestimmend auf die Bildung des Rhythmus gewirkt hat.

Das Gleichbleiben des tonischen Ausdruckes bei gleicher Empfindungsäusserung trotz Verschiedenheit des Wortausdruckes mochte allmählich das Bewusstsein einer gewissen Selbständigkeit desselben gegenüber dem rein Begrifflichen geweckt und die Loslösung desselben von dem Letzteren vorbereitet haben. Eine förmliche Trennung erfolgte erst spät. Sowie durch Uebung und Gewohnheit Begriffe in Ausdrücken, welche den inneren Zusammenhang mit der Empfindung aufgegeben hatten, gleichsam im Symbole des Wortes festgehalten wurden, so lernte endlich auch die Empfindung vom Worte abstrahiren und sich, gleichsam symbolisch, im blossen Tone offenbaren. Sowie aber beim Begriffe, wenn dessen Bedeutung lebendig, in seiner Tiefe erfasst werden will, stets auf seinen Ursprung im Gemüthsleben zurückgegangen werden muss und das Vernachlässigen dieses Weges nur als eine Abbreviatur des Denkens aufgefasst werden kann, so darf auch der Ton, soll er wirklich seinem Berufe genügen, Ausdruck menschlicher Empfindungen zu sein, soll er nicht blos Abbreviatur des Empfindens sein, nie seines sprachlichen Ursprunges vergessen, in welchem einzig und allein der Vollgehalt der Seele enthalten ist; er darf es nie vergessen, dass er allerdings, losgelöst vom Sprachleben, als eine belebende, blüthenerschliessende Sphäre über demselben schwebt, dass er aber seine schaffenden Kräfte wechselweise wieder den Ausströmungen jener verdankt und nur im Zusammenhange mit ihr sich vor der Verflüchtigung ins Unendliche bewahrt.

Aus dem Gesagten erklärt es sich wohl, warum die Thiersprache es nicht zur Musik bringen kann, obgleich ihr ein grösserer Reichthum klanglicher und tonischer Elemente zu Gebote steht. Ihre Aeusserungen werden durch keinen begrifflichen Zusammenhang zu einem Ganzen vereinigt. Ihre Dauer, ihre Ein- und Abschnitte richten sich nach den Fähigkeiten des Organes, nach der Beschaffenheit des Körperbaues, nach der Ausdauer des Athems u. s. w., nach äusseren Momenten, nicht aber nach strenge abgrenzenden, innerlich einigenden Gedanken. Das Bewusstsein eines *inneren Zusammenhanges der Schall-* und Klangäusserungen kann hier nie und nimmer erwachen. fehlt das Element, welchem die Empfindung ihre T zeichen gewissermaassen zum ewigen Gedächtnisse prägen könnte, und so verflüchtigt sie gestalter Daher kommt es, dass zufällig rhythmische Ans in der Thiersprache (so z. B. der Wachtelschlag) es zu einer rhythmischen Fortbildung bringen konn Die Wachtel schlug zweifelsohne vor so und so tausend Jahren nicht anders, als heute, und kaum dü das Motiv in ihrer Kehle in irgend einer Zukunft fortbildende „Durchführung" finden.

Wie also mit dem Denken das Empfinden, besser umgekehrt, so entwickelte sich mit der Spr die Musik; ja, wenn der einen oder der anderen Vorrang der Zeit zugestanden werden müsste, so derselbe mit grösserem Rechte der letzteren zu*).

Nachdem sich uns nun die Hauptmomente Musik, Ton und rhythmische Einheit, aus der Spr abgehoben haben, erübrigt noch, eines höchst be tungsvollen, insbesondere für die Verselbständigung Musik wesentlichen Momentes zu gedenken. Mit Lautsprache innig verbunden, einem Bedürfnisse ihr entquellend, war die Geberde Empfindungsausdr und Verständigungsmittel, gleich jener. Ja, als eine C centration der Geberdensprache lässt sich die L sprache auffassen, indem jener in der Zunge elastischste Organ zu Gebote stand, durch die Kehle ü ein Mittel verfügend, seine Geberden auch hörbar gestalten. In so innigem Zusammenhange finden bei manchen Völkern noch heute Laut- und Geber sprache, dass sie sich im Finstern gar nicht verständi könnten. Wo die sprachlichen Formen den Begriff n im Stiche lassen, indem sie für Verschiedenes, ja se Entgegengesetztes gleiche Worte bieten, stellt sich ei seits die musikalische Betonung, andererseits die berdensprache hilfreich ein. Wir sehen also ursprü lich einen innigen Zusammenhang zwischen Wort, und Geberde. Allmählich trennten und verselbständig sich diese Elemente, ohne dabei je ihre Wechselwirk aufzugeben, ohne je zu vergessen, dass sie ja nu ihrer gegenseitigen Ergänzung, eines durch das an und aus dem anderen, bestehen.

Aus der Geberdensprache entwickelte sich in il Loslösung vom Worte der Tanz, welcher sich zu j verhält, wie die Musik zur Lautsprache. Er war, er seinem Wesen nach bis heute geblieben ist, druck gesteigerter Empfindung, natürliche Aeusser der Lust, wohl auch des Schmerzes, anfänglich u wusst, durch die Intensität des Eindruckes erzwun Bei den wildesten Völkern, welche jedes anderen Ku gefühles bar sind, finden wir den Tanz als Ausd gesteigerter Empfindungen.

Die natürliche Beschaffenheit des Menschen dingte bei einer länger andauernden lebhaften Beweg

*) Nach Jacob Grimm ist die Musik eher als ein Subli der Sprache zu betrachten, als umgekehrt. Dagegen ist un Meinung auch Arrey v. Dommer, Handbuch der Musikgeschi S. 7.

des Körpers eine gewisse Gesetzmässigkeit. Von selbst forderten die Gesetze der Schwere und Beharrlichkeit strenge Beachtung und bedingten Haltung und Maass. Von wesentlicher Bedeutung ist dabei der zweitheilige Organismus der menschlichen Gestalt. Die beiden Beine, die beiden Hände erforderten eine gleichmässige Abwechselung, wodurch die Körperbewegungen von selbst zweitheilig gegliedert wurden. Eine Empfindungssprache haben wir den Tanz genannt. Es mussten sich also mindestens zwei daran betheiligen; das erhöhte Empfindungsleben zwischen zwei Personen verschiedenen Geschlechtes insbesondere forderte zu paarweisem Tanze solcher auf. Auch dies bedingte wieder gleichmässigen Wechsel und damit eine höhere Zweitheilung; ebenso weiter der Tanz zweier Paare, und endlich zweier Reihen. Eine Dreitheilung wäre naturgemäss gar nicht zu erklären. Von selbst musste sich der zweitheilige Rhythmus entwickeln, welcher auch allen ursprünglichen Melodien, ja, selbst unserer ganzen heutigen Musik noch zu Grunde liegt, indem sich der dreitheilige Rhythmus nur als eine Modification des zweitheiligen darstellt.

Wir haben bereits vernommen, dass Laut- und Geberdensprache ursprünglich mit einander verbunden waren. Im Tanze als einer gesteigerten Empfindungssprache mussten auch die Lautäusserungen sich steigern. Bei minder cultivirten Völkern ist der Tanz stets mit einer Art Gesang verbunden, und diese Sitte hat sich selbst noch bis ins hochgebildete Griechenthum erhalten. Naturgemäss sind diese Lautäusserungen, ist dieser Gesang in seiner Bewegung den Bewegungen des Tanzes entsprechend und theilt dessen Einschnitte. Die erhöhte Lust, die Theilnahme grösserer Massen am Tanze erforderten kräftigere Begleitungsmittel. Becken, gespannte Felle, Schilde u. s. w. mussten die Lautäusserungen der Kehle unterstützen und allmählich ersetzen. Sie begleiteten die Bewegungen der Körper, verliehen ihnen Gleichmässigkeit und betonten hierzu die charakterisirenden Ein- und Abschnitte. Damit haben wir die Anfänge eines scharfgegliederten, gleichmässig eingetheilten, schallenden Rhythmus, die Anfänge des Taktes und der musikalischen Form.

Hatte die Sprache also das umschliessende, das innere, ich möchte sagen, das gedankliche Wesen des Rhythmus vorbereitet, so lag im Tanze und seiner Begleitung das strenggliedernde, das äusserlich ordnende, taktbildende Moment desselben. Beide wirkten zusammen, Dasjenige, was wir heutzutage als musikalischen Rhythmus bezeichnen, zu bilden. Zugleich begründen sie in ihrer nicht vollständig auszugleichenden Verschiedenheit den Dualismus, welcher sich durch die ganze Geschichte der Musik hindurchspinnt und in der neuesten Zeit am eclatantesten in den schroffen Gegensätzen der Vocal- und Instrumentalmusik zum Vorscheine gekommen ist. Je nachdem eine Musik nach der einen oder anderen Richtung hin gravitirt, wird sie ihr bestimmendes Gesetz in der Laut- oder in der Geberdensprache suchen müssen; ein vollständiges Abweichen der einen oder anderen dieser ursprünglich verbundenen wechselseitig bedingten Grundlagen wird nie stattfinden können. Ein gänzlich taktloser Gesang gehört ebenso wie eine vom sprachlichen Ausdrucke, von der gedanklichen Einheit vollständig abstrahirende Instrumentalmusik zu den Ausschreitungen der Tonsprache.

(Fortsetzung folgt.)

„Die Walküre“ von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas.

Von **Gottlieb Federlein.**

(Fortsetzung.)

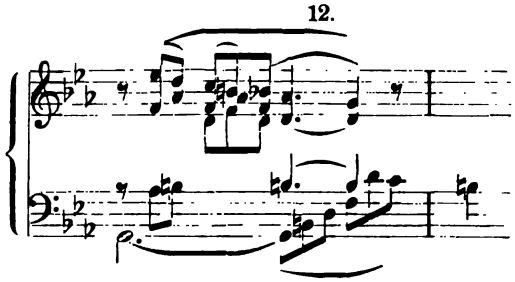
Erster Act.

2. Scene.

(Fortsetzung und Schluss.)

Sieglinde fragt nun noch, wie Siegmund im Kampf zuletzt die Waffe verloren. Die Beantwortung dieser Frage bringt Sieglinde und Siegmund einander wiederum näher; Hunding dagegen, der Wirth, wird diesem zum Todfeind. Siegmund erzählt von dem Kampfe zur Rettung der geraubten Schwester, welche wider Willen dem Feinde vermählt werden sollte. Hier begleitet in kurz accentuirten Accorden die Musik den Gesang. Wo er weiter berichtet, dass rings die Brüder erschlagen waren und die Maid weinend die Leichen umschlang, da geht die Orchesterbegleitung der Stimmung gemäss in breitere, von den Blasinstrumenten gehaltene Harmoniefolgen über. Das Bild der wehklagenden, in wildem Schmerze aufschreienden Schwester umspielen die Streichinstrumente in folgendem charakteristischen Motiv (A. 27):

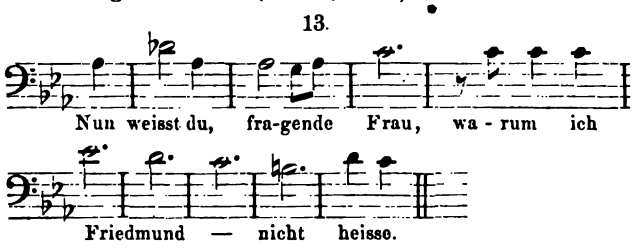
12.



Nun aber drängt sich aus den Geigen ein hastiger $^{12}/_{8}$-Taktrhythmus hervor, wie dumpfes Schlachtgetümmel, aus dem sich gellender Hornruf erhebt: „Rings um die Stätte ragten Siegmund's Feinde.“ Wechselweise begegnet sich hier das Schlacht-Motiv des Wolfe (Bsp. 11) und das Klage-Motiv der Maid, welche Siegmund schützte, bis Schild und Speer im Herzt ihm

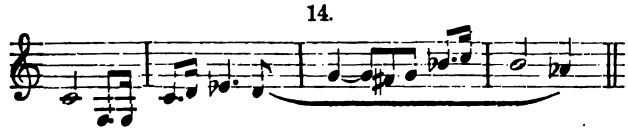
zerhauen. Den wunden, waffenlosen Streiter beklagt das Motiv, das wir aus der 1. Scene als Siegmund-Motiv kennen (A. 28). Von der sterbenden Schwester vertreibt ihn der hetzenden Feinde wüthendes Heer. Bässe, Bratschen und Hörner erinnern uns an die Sturmscene zu Anfang. Im Schmerze um die verlorene Schwester löst Siegmund das Räthsel seiner Erscheinung: als Held befragt, steht er Rede, würdig eines Helden, der sein Schicksal gefasst erträgt, und damit leitet das Motiv des Schicksalsrufes nach dem Erkennungs-Motiv (A. 29, Z. 3)*).

13.



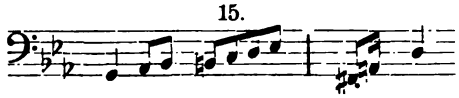
Mit diesen Worten gibt Siegmund an Sieglinde sich zu erkennen. Ein majestätisches Thema, Siegmund's Helden-Motiv,

14.



begleitet den Helden, als er sich vom Sitze erhebt und auf den Heerd zuschreitet; tief erschüttert blickt Sieglinde zu Boden, und der Refrain des Erkennungs-Motives klingt aus der Oboe wie stille Ahnung, dass sie den Bruder erkannt habe. Doch kaum verhallen diese zarten Töne, als in den Bässen ein Motiv sich bemerklich macht, andeutend das Verhalten Hunding's gegen Siegmund:

15.

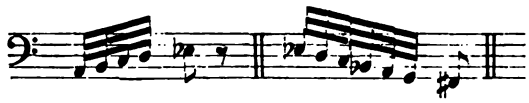


Zorn und Rache athmen Hunding's Worte, denen in den Bässen der Rhythmus seines Helden-Motivs folgt; doch nach deutscher Sitte ist ihm das Gastrecht heilig, und für die Nacht schützt den Fremdling das Haus. Wie das Motiv Bsp. 10b die Ehre des Hausherrn verkündet, so jetzt das Helden-Motiv — durch die Tuben zum Ausdruck gebracht — den bevorstehenden Zweikampf, zu welchem Hunding den Wälsungen auf den kommenden Tag fordert (A. 30 und 31). Da tritt mit besorgter Miene das Weib zwischen beide Männer vor: ihre Angst schildert das in den Intervallen des verminderten Septimenaccordes sehr lebhaften Tempos emporklimmende Liebes-Motiv. Aber barschen Tones weist Hunding den Versuch vermittelnder Liebe zurück und er befiehlt Sieglinden, den Saal zu verlassen.

Düsteres Schweigen. — Rachgier, Furcht vor schmählicher Vernichtung, auf Rettung sinnende Liebe — diese Gefühle beherrschen die Stimmung der Scene, doch die Musik leiht ihren Dienst dem Ausdrucke theilnehmender, aufopfernder Liebe. Noch steht Sieglinde, vor sich hinsinnend, eine Weile unentschieden, bis sie zögernd dem Speicher zuschreitet; denn es naht der Augenblick, sich zu entscheiden, ob und wie Siegmund zu retten sei. Das Liebes-Motiv, ohne alle Begleitung von Clarinette, dann von Oboe vorgetragen, geht in der musikalischen Ausstattung dieser Scene voran, indem es durch die rhythmische Dehnung mit der eigenthümlichen Schlusswendung nach abwärts aus dem Charakter des Schwärmerischen mehr zu dem des Träumerischen hinneigt (A. 31, Z. 5). Am Speicher angelangt, tritt Sieglinden wieder das Bild des Mannes vor die Seele, den sie als Siegmund erkannt hat; in zartesten *piano* wird dieses liebe Bild durch die Klänge des Erkennungs-Motivs erklärt. Ihn zu retten ist nun ihr fester Entschluss; mit ihm vereint will sie alles Missgeschick mit ihm theilen: dies sprechen die Violinen aus, wenn sie das Liebes-Motiv erst einstimmig, dann zweistimmig emportragen und wenn das Wälsungen-Motiv sich jenem erstgenannten Thema innig verbindet. Hunding's strenger Blick mahnt jetzt Sieglinden, dem Schlafgemach sich zuzuwenden. Nochmals erheben die Oboen das Wälsungen-Motiv, in breiten Rhythmen sinkt es allmählich herab, und als es zum *forte* angewachsen ist, überrascht uns der Schall der Trompete mit dem Schwert-Motiv (G dur), dessen Refrain die Oboe darauf in Moll wiedergibt. Da will es uns bedünken, als ob Sieglinde im Scheiden dem Siegmund zuriefe: Als Wälsung habe ich dich erkannt, dich fand ich wieder in herber Noth, doch die Liebe wacht für dich, und der das rettende Schwert dir verhiess, ist uns Schirm und Hort. Hunding's ungestüme Geberde zwingt Sieglinde sich zu entfernen; ihr letzter Blick weilt auf Siegmund. Nochmals erscheint das Schwert-Motiv in C moll auf der Oboe im Quartettsextaccord *g-c-es-g* verhallend, ohne Auflösung des Accordes; denn was dunkel der Blick Sieglinden's ahnen lässt, noch harrt es der Lösung. So schwindet dem Blicke Siegmund's das liebende Weib, nur Hunding's schneidende Worte vernehmend, senkt tiefe Nacht sich auf Siegmund's Aug und Seele, der Pauke dumpfe Schläge führen uns am Rhythmus des Hunding-Motivs aus der zweiten Scene zur dritten. Nach den mehrfachen Andeutungen über die durch das Orchester dargestellte Geberdensprache sei am Schluss dieser Scene erwähnt, wie Wagner die Bewegungen der handelnden Personen bezeichnet und zeitlich genau abgrenzt. Die letzten 6 Takte der 2. Scene dienen hiefür als Beleg: der Moment, wo Hunding an die Thüre des Schlafgemaches tritt und sie öffnet, ist in den Violoncellen durch eine rasche Figur nach oben, der Moment

*) Schon vorher begegneten wir der ersten Hälfte des *Erkennungs*-Motivs und dort, wo Siegmund sich als Wölfling zu *erkennen gibt (A. 23, Z. 3)*.

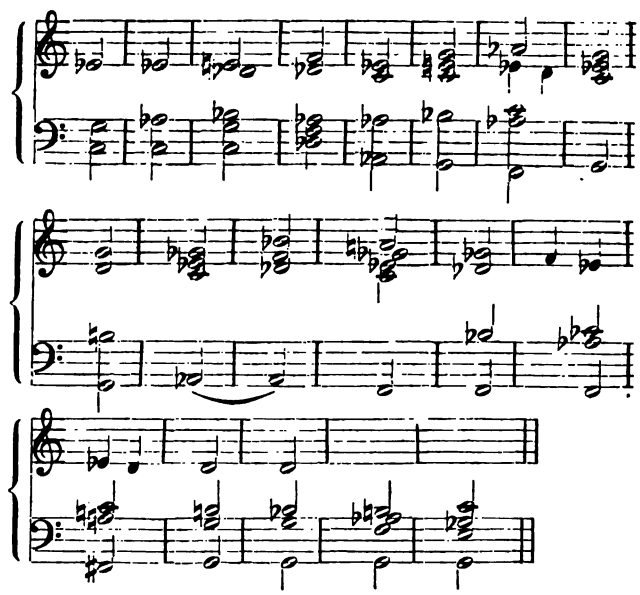
des Schliessens durch den Riegel von innen mittelst einer solchen nach unten markirt.



Anhang.

War in der ersten Scene die seelische Verfassung Siegmund's und Sieglinden's von Einfluss auf die Grundtonart, so wird in der 2. Scene das Wesen Hunding's für die herrschende Grundtonart maassgebend. Doch ist mit der Doppeleigenschaft Hunding's auch das harmonische Gepräge in Einklang gebracht; die Reden des Gastfreundes gleiten stets nach Dur hinüber; ich verweise hier auf das in Bsp. 16a aufgestellte Motiv, sodann auf Hunding's Gesang: „Dess Dach dich deckt" u. s. w. (A. 20). Diese Doppelstellung Hunding's erscheint da am ausgeprägtesten, wo er sich als Feind des Wölfling bekennt (A. 30, 31). Die harmonische Verkettung („Ich weiss ein wildes Geschlecht") zeigt hier einen Durchgang von G moll aus nach der Dominantharmonie *b-d-f-as*, welche erst mittelst Trugschlusses nach Es dur geführt („Mein Haus hütet Wölfling dich heut"), mit dem Verweis Hunding's an Sieglinde wieder nach C moll abbeugt („Fort aus dem Saal!").

Aehnliche Abwechselung von Moll und Dur tritt uns in der Erzählung Siegmund's entgegen, wenn er einestheils sich selbst als Wehwalt beklagt, anderntheils sich der Streifzüge rühmt, welche er mit Wolfe dem Vater vollführte. So mannichfach sich nun das harmonische Gewebe entwickelt, ist stets C moll als die Grundtonart festgehalten, um welche sich die Fäden der Modulationen nach G moll — F dur — A moll — F moll u. s. w. spinnen, stets wieder nach C moll zurücklaufend. Diesen Schlusspunct bildet die Cadenz nach dem Verweis Hunding's: „Den Nachttrunk rüste mir drinn und harre mein zur Ruh!" Zwar stellt die Gesangsmelodie Hunding's mit den Worten: „Dich, Wölfling, treffe ich morgen, hüte dich wohl!" einen abermaligen Schlussfall von der Dominante *g* nach der Tonica *c* dar, allein die harmonische Unterlage kennzeichnet den inneren Fortgang der Handlung zur 3. Scene. Das orchestrale Zwischenspiel von jenem Verweise Hunding's an bis zum Uebergang zur folgenden Scene, welches ich vorher nach seinem thematischen Inhalte zu erklären unternommen, zeigt verwandtschaftliche Spuren mit dem harmonischen Charakter der 1. Scene in der eigenthümlichen Hinneigung zu Septimenaccorden. Wie in der 1. Scene auf der Schwebe zwischen verschiedenen Septimenharmonien die ringende Sehnsucht nach Rettung wach erhalten wurde, so dringt auch hier der träumerische Zug der innersten Regungen Sieglinden's aus dem harmonischen Gefüge, welches in kurzem Umriss sich folgendermaassen darstellt:



und im Quartsextaccorde des C moll-Dreiklanges abschliesst (Schwert-Motiv).

Und nun noch einige Bemerkungen über die Gesangsmelodie. Schon durch den Charakter Hunding's erhält dieselbe wesentlich verschiedenes Gepräge von jener Melodie der 1. Scene, indem aus ihr im Allgemeinen der heldenartige Trotz spricht. Diesem trotzigen Tone sind die vielfach angewandten Triolenrhythmen angepasst, welche nur dann längeren Tönen Raum geben, wenn Hunding als Gastfreund das Wort führt oder wenn Siegmund sein Schicksal beklagt, welches ihn als Geächteten aus dem Kreise liebender Menschen bannt. Es würde zu übermässiger Breite führen, wollte ich es unternehmen, gleichwie in der 1. Scene auch hier die melodischen Gliederungen nachzuweisen. Ich beschränke mich auf die Bemerkung, dass die Gesangsmelodie neben vielen neuen Elementen unter Anderem aus den Motiven Bsp. 4a und Bsp. 11 sich entwickelt.

(Fortsetzung folgt.)

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Berlin.

„Der junge Lenz ist erwacht!" Voreilige Dichter versichern das und leichtgläubige Leute sprechen es nach. Bereits am 31. März habe ich folgende Zeilen eines fahrlässigen Osterliedes gelesen:

Und versteckt aus dunklem Moose
Lauscht die Rose neu empor!

Heiliger Linné, steh uns bei! Seit wann wachsen die Rosen im Moose und blühen schon Ende März? Der Poet wollte uns, wie

ich vermuthe, mit seiner Reimerei in den April schicken. Richtig! Am ersten, dem närrischen Tage, feierten wir Ostern, — nun ist mir Alles klar. Auch „der junge Lenz" treibt seinen Schabernack mit der armen Mutter Erde; ist er wirklich erwacht, so hat er jedenfalls nicht ordentlich ausgeschlafen, denn er macht ein sehr verdriessliches Gesicht.

Wie kann man einen Musikbrief mit Wetter-Betrachtungen anfangen? Antworte ich: Die meisten Unterhaltungen beginnen ebenso, das ist sprichwörtlich wahr und würde mich allenfalls entschuldigen, wenn nicht triftigere Gründe vorlägen, meine heutige Plauderei gerade in dieser Weise zu beginnen. Kunst und Klima hängen nicht inniger zusammen als Wetter und Virtuos. In dem Maasse sich der Himmel bewölkt, erheitern sich die Mienen der Concertgeber. Diese Herren observiren Themo- und Barometer, studiren sowohl den hundert- als auch den diesjährigen Kalender; steht ihnen eine Kunstreise bevor, dann vertiefen sie sich in die Lecture der täglichen Witterungsberichte, berechnen den Einfluss der herrschenden Luftströmung u. s. w. „Wenn morgen in Stettin die allgemeine Himmelsansicht klar ist", sagte neulich ein zaghafter Violoncellist, „dann sind meine Concertaussichten trübe. Wer lässt sich bei schönem Wetter in die ‚dumpfen Mauern' locken! Aber noch hoffe ich! In Memel war gestern dichter Nebel, ein sonnenloser, regnerischer Tag und Ostwind dabei! verstehen Sie? Ostwind! Es kann noch Alles gut werden!"

Das musikalische Leben pulsirte so heftig in diesem Winter, dass der Blutandrang oft zu einem Austritt nach den Provinzen führte. Glaubwürdige Leute versichern, es sei dort nicht mehr viel zu holen; die Deckung der Reise- und Aufenthaltskosten gilt schon als ein bemerkenswerther Erfolg. Darüber darf man sich nicht wundern. Das französische Kriegsgeschrei: à Berlin! à Berlin! ist zur Parole des Friedens geworden. Die Sehnsucht nach der deutschen Hauptstadt zittert durch alle Herzen, die Künstler scheuen nicht Wüste, nicht Steppe; weder Alpen noch Meere sind im Stande, sie aufzuhalten: an der Spree muss ich zeigen, was ich kann, will ich sagen, was ich weiss! Aus Italien kam Signor Pollini mit einer Gesellschaft, die in „*bel canto*" macht, — italienische Oper nennt man ein solches Consortium. Nach ihm erschienen zwei Bürger des Landes, wo die Citronen blühen: Frontali und Pirani. Amerika war gesanglich vertreten durch Miss Fannie Smith aus Ohio und Mr. Osgood aus Boston; Russland schickte uns eine Pianistin, Frl. Essipoff aus Petersburg, die gar verführerisch um unsere Gunst zu werben verstand, und einen jungen Künstler, Leonid v. Malaschkin aus Moskau, welcher als Componist und Dirigent mit Auszeichnung debutirte. Einmal sass Frl. Olsen aus Copenhagen am Clavier, und dann kam Terschak aus Böhmen und spielte auf der Flöte anscheinend zweistimmig, d. h. er sang und blies zum Erstaunen seiner Zuhörer. Schade, dass die süsse Flöte als Concertinstrument fast in die Acht erklärt ist, wer mag sie hören? Wer ist geneigt, die Leistungen eines Flöten-Virtuosen ohne Vorurtheil hinzunehmen?

Die politische Freizügigkeit hat — wie mir däucht — eine künstlerische Invasion zur Folge gehabt. Fast alle Nationalitäten sind auf dem heimischen Parnass vertreten. Unlängst entstand eine neue Bildungsstätte für Musik: die Freie deutsche Hochschule genannt. Es wird nämlich rüstig fortgegründet, nicht nur mit ungeschwächten, sondern mit vermehrten Fonds. Ein goldener Boden ist für derartige Gewächse sehr ersprieslich. Die Hochschule wäre also da, ob sie deutsch, ob sie frei ist, mag die Zeit lehren. In ersterer Beziehung gibt die Zusammensetzung des Lehrer-Collegiums für den Augenblick einigen Anhalt. Gestern Abend bestand dasselbe aus vier Polen, einem Belgier und einem Potsdamer; das Bulletin von heute ist mir nicht zugegangen.

Musikschulen und kein Ende! Brigadenweise werden die Pianisten ausgebildet, in hellen Haufen bestürmen sie die friedlichen Niederlassungen der Menschen, spärlich gedeihen dagegen die Sänger und Sängerinnen, rar sind namentlich die Rekruten für die Bühne. Tenoristen, schon längst nicht mehr felddienstfähig, sondern in hohem Grade pensionsreif, müssen ihr Letztes dransetzen, weil eben kein Ersatz zu beschaffen ist.

Frau Mallinger verlässt Berlin am 1. Mai. Emsig suchen durchspähen die Agenten das liebe deutsche Vaterland: Ist die Elsa hier? Hat Niemand von einer Eva gehört? Alles still! Selbst das Echo schweigt. Der Versuch mit Frl. Zimmermann gelang nicht nach Wunsch, weil der naheliegende Vergleich mit Frau Mallinger zu Ungunsten des Fräuleins ausfiel, womit aber keineswegs gesagt sein soll, dass die Primadonna aus Dresden die Sache schlecht gemacht hätte. Sie gab ihr Bestes, aber was sie gezündet haben mochte, uns liess es kalt. Sollte lediglich die Macht der Gewohnheit daran schuld gewesen sein? Sollte nicht irgendwo fehlen? Das mögen Kundigere entscheiden!

Mit einiger Spannung erwartete man die Aufführung des Bruch'schen „Hermione". Die Freunde des Werkes hofften zuversichtlich, es werde dasselbe mit einem Schlage dem ganzen Wagner-Humbug ein ebenso schnelles als schmähliches Ende bereiten. Offen gestanden, haben wir völlig gelassen dem entscheidenden Tage entgegengesehen, und der Erfolg hat uns Recht gegeben. Der dramatische Tondichter macht jetziger Zeit ganz merkwürdige Erfahrungen. Irgend eine akademische Clique, die sich um die stark zerschlissene Fahne der „Classicität" schart, sagt wohlmeinend: Junger Mann, hüte dich vor den Schlingen der Zukunftsmusik; geräthst du unversehens in Wagner's Fahrwasser, dann schlage ein Kreuz und entrinne der Versuchung. In dem Maasse es dem also Berathenen dann gelingt, abseits zu bleiben, hält sich allgemach das Publicum ferne, und da ohne dieses keine Oper der Welt bestehen kann, so wandert das Werk nach kurzer Zeit in die Theaterbibliothek, in die grosse Leichenhalle. Aller Fleiss war vergebens; Korn und Spreu, Gold und Schlacke werden im Archive bestattet, und die Leidtragenden seufzen: *Per aspera ad — acta!* Wie viele solcher Erfahrungen mögen wohl noch nöthig sein, ehe unsere Componisten klug werden, ich meine so klug, um einzusehen, dass sie in den ausgetretenen Gleisen nicht zum Ziele gelangen?

Auch die grösste Wirkung, namentlich wenn sie den Massen gegenüber erzielt werden soll, setzt sich aus einer Menge kleiner Ursachen zusammen. Schon das Personen-Verzeichniss bietet nichts Anheimelndes. Die Namen auf —*us* und —*es*, auf —*a* und arkadische Schäfer und apollinische Priester liegen ausserhalb des Vorstellungskreises der Menge. Die Verlegenheit, wie man Hermione auszusprechen habe, lag dumpf und schwer in den Gemüthern der Leser. Dem einzigen Florizel lag es ob, die Verbindung zwischen Arkadien und Berlin herzustellen; der klang verglichen mit den übrigen, so, als gehöre er einem alten, lieben Bekannten an. Natürlich wurde im ersten Anlauf die zweite Silbe betont. Ich lege kein Gewicht darauf, dass irgend ein Spottvogel Hermione in Herr Jemine verwandelte; hiess es doch auch von einer gewissen Gudrun: die wird gut run und von den früheren Nibelungen behauptete der Volkswitz, seien niegelungen. Euryanthe gilt immer als die Ennuyante und die Sophokles-Mendelssohn'sche Antigone reizte den Berliner zu dem Frag- und Antwortspiel: Antik? One! An dergleichen Scherzen stirbt kein gesundes, lebenskräftiges Werk, obgleich manchmal Nägel zum Sarge sind; es hat dem „Freischützen" nicht geschadet, dass man ihn Schreifritz nannte. Eine starke Constitution überwindet Manches. Jener Medicinalpfuscher schrieb in sein Receptbuch, um die Wirkung eines gewissen Heilmittels anzudeuten: Den Schmieden dients, die Schneider gehen drauf. So wird es wohl auch hier sein. Ehrlich gesagt, ich bin besorgt um die gute „Hermione".

Was das Textbuch anbetrifft, so müsste man eigentlich die ganze Abhandlung darüber zu schreiben die Erlaubniss haben. Ich soll mich aber kurz fassen. Drei Männer haben daran gearbeitet; Robert Greene schrieb ein Märchen von Dorastus und Faunia, Shakespeare schuf aus diesem das „Wintermärchen", Emil Hopffer formte daraus einen Operntext. Greene erzählt von einem böhmischen Könige, Namens Pandosto, seine Gemahlin hiess Bellaria, ihr Sohn Garrinter. Der König Egistus von Cilicien landet mit seiner Flotte an Böhmens Küste (!), um dem Beherrscher dieses unwirthlichen Landes zu besuchen. Pandosto hat heftige Anfälle von Eifersucht und verlangt von Franio, dem Mundschenken, er solle den Gastfreund aus dem Wege schaffen. Dieser und jener ziehen es vor zu entfliehen. Hermione fällt

Wuth des Getäuschten zum Opfer. Ihr zweites Kind, von dem bei Greene und auch bei Shakespeare rechtzeitig die Rede ist, bezüglich dessen aber Hr. Hopffer ein decentes Schweigen beobachtet, bis man im zweiten Acte die Existenz der kleinen Weltbürgerin plötzlich erfährt, wird der Mutter entrissen und in ein Boot gelegt, welches auf den Seeweg von Böhmen nach Sicilien geschoben wird. Kahn und Kind gelangen wohlbehalten nach Sicilien. Während Bellaria und ihr Sohn schnell hintereinander sterben und Pandosta alltäglich weinend das Grab seiner Lieben besucht, wächst das Töchterchen unter dem Namen Faunia in einfachen Verhältnissen auf, wird gross und schön und vom Königssohne Dorastus entdeckt und geliebt. Die Furcht vor dem gestrengen Herrn Vater Egistus treibt das Pärchen wieder nach Böhmen, und hier kommt Alles nach einigen Zwischenfällen zu einem guten Ende. Im Glücke der Kinder erblüht, was den Eltern versagt war: holder Friede, Versöhnung!

Shakespeare verlegt die Schauplätze. Pandosta-Leontes beherrscht Sicilien, Egistus-Polixenes erhält Böhmen. Die Meerstrasse des Greene'schen Märchens verbindet auch bei ihm beide Länder. Bellaria-Hermione stirbt nicht, sondern wird von Paulina, der Vertrauten, circa 16 Jahre lang verborgen gehalten und endlich durch einen kleinen Theatercoup ihrem reuigen Gatten wieder zugeführt. Faunia-Perdita und Dorastus-Florizel werden ein selig Paar; ein alter böhmischer Schäfer, der in einer wüsten Gegend nahe am Meere zwei verirrte Mitglieder seiner Heerde suchte, hat das ausgesetzte Kind gefunden und erzogen.

Was im Sprichwort ein „böhmisches Dorf", das war für Greene und Shakespeare Böhmen überhaupt: *terra incognita*. Der Dichter unserer Tage darf aber nicht mehr von einer böhmischen Küste erzählen, Hr. Hopffer war gezwungen, dem Schäfer einen Landstrich in Arkadien anzuweisen und Polixenes zum Beherrscher dieses Landes zu machen. Für die Boten ist dadurch der Weg zum Orakel Apollo's, welches wegen Treue oder Untreue Hermione's befragt werden muss, erheblich abgekürzt. Autolykus ist mit seinen humoristischen Episoden verbannt, Tölpel, der junge Schäfer, auch, und der Alte bewegt sich hübsch manierlich und gesetzt. Das soll man nicht tadeln. Die naturwüchsige Komik, wie sie Shakespeare liebt, möchte sich schwerlich mit guter Wirkung in das Libretto einfügen lassen.

Wider die Diction möchte ich nichts einwenden; die Verse sind geschickt gemacht, die Bilder gut gewählt. Provinzialismen wie: „Gleich will ich hin zum König gehen", hätten vermieden werden können. Der Verfasser wird sich hoffentlich nicht auf Gumbert als Gewährsmann berufen, dessen Uebersetzung der „Afrikanerin" von solchen Flüchtigkeiten wimmelt. Ein Vers ist gar nicht zu componiren, wenigstens nicht so, dass er einen Sinn gäbe: „Ach, ich bin kinder-, heimathlos". Auch darauf hat ein Dichter zu achten! Wendungen gleich den folgenden: „Ich bin mutter- und vaterlose Waise", — oder: „Ich bin rath- und hilflos" spotten der Kunst des Tonsetzers, was ich beiläufig hier ganz allgemein bemerkt haben will. Noch etwas fiel mir auf, eine Kleinigkeit ist es! Eine der vielen erläuternden Anmerkungen lautet: Florizel und Perdita sitzen kosend und plaudernd auf einer Bank am Hause. Was heisst denn eigentlich kosen? Früher war es gleichbedeutend mit „schwätzen", „zärtlich plaudern"; nach heutigem Sprachgebrauch bedeutet es etwas Anderes. Eines der vielen Beispiele von Um- und Weiterbildung auf sprachlichem Gebiete.

Hinsichtlich der Charakterzeichnung trägt der Dichter auch sein Theil Schuld, wenn der Zuschauer sich für Leontes nicht recht erwärmen kann. Se. Majestät geberden sich als Herrscher und Ehemann äusserst tyrannisch und schwanken unaufhörlich zwischen blindem Wüthen und schwächlichem Jammer. Die sinnlose Eifersucht verleitet ihn mehr als einmal zu einem fast hirnlosen Gebahren. Die Mordgelüste, die Auflehnung gegen die Götter, das Ignoriren der Volksstimme erwecken kaum mehr als ein pathologisches Interesse; man fragt sich: Was wird nur dieser querköpfige Despot noch Alles angeben? Wo ist die Sühne für alle Missethat? Nach 16 Jahren wird ihm seine Frau wieder zugeführt, im Scherzspiel könnte das als genügende Strafe aufgefasst werden, hier geht es aber gar ernst her, und dergleichen heitere Ausflüchte sind durchaus unzulässig. Zerbrechen wir uns nicht den Kopf.

Nun zur Musik. Ich kenne von Bruch manche Composition, welche geeignet ist, ein günstiges Vorurtheil für ihn als dramatischen Componisten zu erwecken. „Hermione" erfüllt aber nicht ganz, was z. B. „Frithjof" versprach. Vor allen Dingen hat der Tonsetzer, trotz sichtlichem Bemühen, die musikalische Umgangssprache, wie die heutige Bühne sie fordert, nicht in der Gewalt. Aus dem trockensten, zopfigsten Recitativ springt er unverzagt und unvermittelt in ein Fahrwasser, welches wenigstens an das Wagner'sche grenzt. Die Angst vor der unendlichen Melodie treibt ihn alle Augenblicke ins Mauseloch der „authentischen Cadenz", dem besten Anfange schadet häufig ein klägliches Ende, das kühn angelegte Schlagwort verläuft elend in die Phrase. Nun haben wir aber so ziemlich Alle, Sänger sowohl als Hörer, gerade die Phrase herzlich satt. Diese musikalischen „Stammbuch-Verse" mit den observanzmässigen Cäsuren und Clauseln, Hebungen und Senkungen, haben mit der Zeit fast all ihren Zauber verloren, wenigstens nehmen sie sich in der Oper meist sehr unvortheilhaft aus. Das Studium der „Meistersinger" wäre Denen zu empfehlen, welche sich in dieser hochwichtigen Frage orientiren wollen.

Mit der Behandlung des Orchesters zeigt sich Bruch wohl vertraut, schon die Einleitung legt in dieser Hinsicht ein gutes Zeugniss für ihn ab. Wäre er nicht eine vorwiegend lyrische Natur, die vor allen Dingen das Weiche, Empfindsame aufsucht und dem Pathetischen gern eine Leichenbittermiene aufzwingt, er würde dem Instrumentalen Wirksameres zugeschrieben haben. Es wollte mir scheinen, als ob der Stellen nicht gar viele wären, in denen das Orchester sich zu schlagfertig charakteristischem Ausdrucke erhebt; selbst im dritten Acte, dessen pastoraler Untergrund aufs Glücklichste getroffen ist, tragen die Herren Schäfer und die arkadischen Fräuleins eine Bildung, einen Schliff zur Schau, welche nirgends verletzt, aber auch nicht reizt. Statt des sittigen Benehmens möchte man es gern hören und sehen, dass der Becher der Lust überschäumte. Die fest umschriebenen Grenzen der musikalischen Wohlanständigkeit zu durchbrechen, dazu besitzt Herr Bruch eine viel zu sorgfältige künstlerische Erziehung und eine allzu grosse Scheu vor dem übel berufenen „Realismus", der, wie man sagt, itzo sengend und brennend die musikalischen Gefilde verheert. Die Partitur enthält trotzdem gelungene Illustrationen; schade, dass sie nicht häufig genug erscheinen, oder zu dunkel in den Umrissen, zu überfein in der Zeichnung sind, um verstanden zu werden. Die zischelnden Hofleute hört man sehr deutlich heraus, die Liebesgeschichte Perdita's und Florizel's erfreut durch ihre gefällige Deutlichkeit, das Sinnen und Minnen liegt für Hrn. Bruch innerhalb des künstlerischen Vermögens, aber in die Gemüthstiefen des Leontes weist uns selten ein lichter Strahl. Hier ist das Meiste grau in grau gemalt, nur die Reue-Arie im vierten Act bildet eine rühmliche Ausnahme. Es ist ein missliches Lob, wenn man sagt: Na, stellenweise bietet die Oper sehr Gelungenes! Und doch kann ich der Bruch'schen „Hermione" kein anderes spenden. Bacchus-Chor und Trauermarsch gefielen mir nicht, „und war doch gewiss kein Fehler drin!" — aber an Ort und Stelle ist man berechtigt, mehr und Besseres zu erwarten. Wie ganz anders wirkt dagegen der Chor der Landleute! Der Zwiegesang zwischen Leontes und Camillo unterbricht die sterile Oede des ersten Actes auf das Angenehmste. Wie unschön klingt zuletzt das Duett, welches Hermione und Irene im zweiten Acte singen! Oft erspriessen die freundlichsten Tonblumen an entlegener Stelle, und wo man das Höchste fordern darf, bleibt es uns der Componist schuldig. Hermione träumt im Gefängniss die Rettung ihres Kindes, die Musik steht hier keineswegs auf der Höhe der Situation, die dankbare Aufgabe hätte wohl noch eine bessere Lösung verdient; ebenso verhält es sich mit der Schlussscene, in welcher Hermione anscheinend als Marmorstatue entzaubert wird. Im besten Sinne des Wortes sollen hier die Töne „Steine erweichen". Das ist zuviel verlangt, mir wäre genug geschehen, wenn sie zu einem Stimmungsbilde sich fügen wollten, wie es dem ergreifenden Momente angemessen erscheint. Wird nicht in der Seele des Beschauers der eine Gedanke die anderen verdrängen: vor 16 Jahren! Alle haben Hermione damals ange-

klagt gesehen, ihren angeblichen Hingang betrauert, — nicht einmal an dieser Stelle ein Erinnerungs-Motiv? Rein gar nichts, um die Fäden von Einst und Jetzt wirksamer zu schürzen? Man mag über die Berechtigung der Leitmotive nach Gefallen denken, es gibt Augenblicke, in denen sie allein die Mittel zur Herstellung künstlerischer Einheit geben.

Mein letztes Wort: Ich hoffe nicht wenig von Bruch's dritter Oper, nachdem ich „Loreley" und „Hermione" kennen gelernt habe; ich bezweifle nicht, dass die letztgenannte ihre Runde in Deutschland machen wird, wünsche es sogar, damit der Componist aus den mannichfaltigen Urtheilen, Bedenken und Wünschen eine richtige Vorstellung gewinne von Dem, was heutzutage noth thut.

(Fortsetzung folgt.)

Dresden.

Schon vor Wochen schien die Saison dem Verlöschen nahe und hat doch ihr Dasein bis Ende April gefristet. Die posthumen Concertereignisse waren das Palmsonntagsconcert der Capelle für ihren Pensionsfond und H. v. Bülow's zweites Concert; dem anschliessend, ein Monstrekirchenconcert zum 22. April (des Kronprinzen Geburtstag) und Ende vom Lied ein Concert unserer vielgeschätzten früheren Primadonna Frau Bürde-Ney. Letzteres erfreut sich der neugierig betrachteten Mitwirkung Friedr. Haase's als Declamator des „Erlkönig" und des Hrn. Gura von Leipzig als erstmaliges Gastdebut in Dresden. R. Franz und Schumann tragen die Hauptsäulen des Programms — ein endlich erreichter Fortschritt, dass wir in „Lieder"-Beziehung mit unwürdigem Nihilismus verschont werden. Es hat bis zum Jahre 1872 gedauert, bis z. B. R. Franz in den Gesammtprogrammen des Winters ein Dutzendmal vertreten erscheint. — Im Palmsonntagsconcert war Lachner's „Requiem" neu. Die unbefangene Kritik allerorten hat ziemlich übereinstimmend ergeben, dass man dem Werke Fluss der Factur, eine gewisse zartsinnige, allerdings auch weichliche Conception und keinen Grad von Neuheit der Gedanken zusprechen könne. Die Passivität der Empfindung, oder besser die Neutralität derselben, wird das Werk vor starken Anfeindungen schützen. Es ist kein kraftvoller poetischer Wille, der es geschaffen hat und der etwa gestrebt hätte, die flache Alltagsstimmung des Hörers zu der einsamen Höhe einer grossartigen dichterischen Stimmung emporzuerheben; aber dem Commensurablen ist überall mit grossem Kunstgeschmack Rechnung getragen, und einige verwischte Banalitäten (z. B. das „Pleni sunt") abgerechnet, erhält sich das Werk durch geschickte und feinsinnig zugeschliffene Mache immer auf der mittleren Höhe des Ansprechenden.

In Dresden ward der von Lachner selbst dirigirten Aufführung nur sehr mässiger Erfolg zu Theil. Ueber die folgende neunte Symphonie Beethoven's hätte ich schon einiges allgemein Wichtige zu sagen. Aber das mag bis nach der Bayreuther Aufführung dieses Werkes verschoben bleiben. v. Bülow spielte vor überfülltem Hause und unter enthusiastischem Beifall unvergleichlich Beethoven's Sonate in Es Op. 31, wie man sie schwerlich geistvoller je gehört. Weniger sprachen die Mendelssohn'schen Capricietten und Verwandtes an. Bülow's Spiel erscheint da fast wie Vergeudung, weil die hier lediglich in Betracht kommende Glätte und Zartheit der Technik auch von Anderen geleistet wird und für den Philosophen unter den Pianisten an diesen Stücken keine Aufgabe erwächst. Liszt's klangeffectreiche spanische Rhapsodie erregte mannichfache Bewunderung. Den Preis des Abends darf man den fugirten Stücken Bach's, Scarlatti's und J. Rheinberger's zuerkennen, die, sämmtlich an sich höchst interessant, in musterhaft logischer und dynamisch-feinschattirter Weise zum Vortrag kamen. — Im Theater folgte dem Halberfolg der Frau Lucca ein lebhaft ansprechendes zweites Gastspiel der Frau Artôt-Padilla (italienische Truppe des Sign. Pollini) und neuerdings Frl. Orgeni. Letztere will den hier herrschenden Theateranschauungen diesmal eingehend entsprechen *und die Senta und* Elsa singen. — Noch ist „Alceste" rückständig, *„Hermione" (von Bruch) ungegeben und* Reissmann's „Gudrun" nur als unblutiges Project-Gespenst sagenhaft vorübergehus so verlautet schon wieder von abermaligen Projecten gr Art: man wird geben (neustudirt) Meyerbeer's „Propheten". 15. Mai ab wird das Schauspiel Ferien machen und werden nu Opern in der Woche dem Moloch „Fremdenverkehr" gesch werden. Daraus leitet die k. Intendantur (Graf Platen) könne dem k. Kammermusik-Verein Urlaub nach Bayreuth bewilligt werden. Bei eingehender Erwägung ist von de sönlichen Initiative des Grafen Platen immer noch zu er dass er einige Ausnahmen werde gelten lassen. Platen h her nicht nur die Oper im Allgemeinen mit Vorliebe g sondern weitaus am meisten für die Inscenirung der Wagne Opern gethan. Wer mag ihm wohl vorgestellt haben, da den vierfach besetzten Bläsern z. B. keiner für zwei Tag behrlich sein sollte — selbst bei vier Opern in der Woc

Principiell kann gegen Wagner eine Strömung — e oberen Regionen — unmöglich vorhanden sein. Sonst man doch der Statistik den Triumph nicht gönnen, da Dresdener Hoftheater die glänzendsten Einnahmen mit den ner'schen, hier ganz ausgezeichnet gegebenen Opern mache gar heute feiern ca. 600 Schulkinder mitsammt Liedertafel Seminarsängern des Kronprinzen Geburtstag mit R. Wag Begrüssungshymnus, den er 1844 für den aus England rü renden König Friedrich August componirte. Wer mag gesagt — den sonst so generösen Grafen Platen — zu ei unfreundlichen Haltung zur Bayreuther Feier bewogen Hoffentlich zerstreut ein günstiger Endentscheid noch je sorgniss

Das Concert des hiesigen Zweigvereins für die Bay Aufführungen 1873 — erste Tage des Mai — bringt lauter aus Wagner's Dresdener Periode. Im Herbst wird man ein mit Werken der jüngsten Periode veranstalten. Die Lied hat auch diesmal in eifrigster Weise die Initiative ergriffe werden gemacht: Ouverture „Rienzi" (1842), „Gruss a. d. K (1844), „Trauermarsch" für C. M. v. Weber, „Doppelqua (an dessen Grab), „Das Liebesmahl der Apostel" und (abweic von der Chronologie) der „Kaisermarsch" unter Chorbetheili des anwesenden Publicums.

Die Theilnahme verspricht eine ganz ausserordentlich werden. Ludwig Hartma

Kürzere Berichte.

Düsseldorf, 18. April. An der Grenze unserer musikali Wintersaison angelangt, begegnen uns bereits überall Rüstungen und Vorbereitungen zur nächsten Tonschlac unserer Stadt, nämlich dem 49. Niederrheinischen Musikfe 19.—21. Mai unter Leitung des Hrn. Anton Rubinstein. statten Sie mir deshalb vorher noch einen kurzen Rückbli die seit meinem letzten Berichte stattgefundenen bemer wertheren musikalischen Aufführungen. Vor Allem ist der l letzten Concerte des Allgemeinen Musikvereines zu gede Einen besonderen Reiz erhielt das 7. Concert am 22. Febr. den Vortrag des Esdur-Concertes von Franz Liszt seiten Hrn. Theod. Ratzenberger. Derselbe spielte ausserdem Prälu Fuge und Allegro (Es dur) von Bach, Lied (Fis dur) v Lassen und Rhapsodie (Fis dur) von Liszt und erntete für musterhaften Vortrag reichen Beifall. Den Schluss des gramms bildete die heroische Symphonie von Beethoven erwähnen sind noch die gut executirte Ouverture zu „Lod von Cherubini und das Beethoven'sche „Opferlied" für A Chor und Orchester. Warmer Aufnahme erfreute sich das 8 cert am 14. März. „Die vier Jahreszeiten" von Haydn, Mitwirkung von Frl. Math. Weckerlin aus Hannover (So Hrn. Aug. Ruff aus Mainz (Tenor) und Hrn. J. Bletzach Hannover (Bass) gegeben, übten ihre hier übliche bestricke Wirkung aus. Die Chöre klangen diesmal ganz vortre ebenso vorzüglich lösten die Solisten ihre Aufgabe; zu bed ist nur, dass das Organ des Hrn. Bletzacher merklich g hat, und der Sänger mitunter ganz erheblich detonirt. — v. Bülow'sche Concert am 26. Febr. war von einem sel

wählten Publicum besucht, welches seine Erwartungen durch das meisterhafte Spiel des berühmten Virtuosen übertroffen fand. — Der Städtische Männergesangverein gab in seinem Concerte am 9. März unter Mitwirkung von Frau Henr. Ullrich-Rohn aus Mannheim und Frl. Marie Koch aus Cöln „Velleda" für Soli, Männerchor und Orchester von C. J. Brambach. Das Werk, welches mit vielem Eifer und Hingebung einstudirt schien, erwarb sich ungetheilten Beifall; wesentlichen Antheil an dem Gelingen hatten wohl die beiden vorgenannten Damen. Frau Ullrich-Rohn excellirte ausserdem durch den Vortrag der Arie der Susanne aus „Figaro's Hochzeit" und des etwas unpassend gewählten Liedes „Das Echo" von Eckert. Sodann mag eines vom Bach-Verein am 26. März veranstalteten geistlichen Concertes noch rühmend gedacht werden. Die Chöre a capella: „O bone Jesu" von Palestrina, „Stabat mater" von Croce, „In Parasceve" von Vittoria wurden mit überraschender Präcision und Reinheit gesungen, hierauf folgten Stradella, Arie für Tenor mit Orgelbegleitung, und die Trauerode für Soli und Chor von J. S. Bach. Der Vortrag des letzteren Werkes legte besonders Zeugniss ab von den tüchtigen Kräften, über welche der sich schön entwickelnde Verein verfügt. Die von dem Cölner Quartettverein und dem gräflich Hochberg'schen Streichquartett veranstalteten Soiréen für Kammermusik fanden ein, wenn auch nicht zahlreiches, doch ausgewähltes Publicum, beschränkten sich jedoch auf nur einige Aufführungen. — Der Philharmonische (Instrumental-)Verein, welcher in Verbindung mit dem Gesang-Quartettverein jüngst ein Concert gab, zeigte bedeutende Fortschritte in Bezug auf exactes Zusammenspiel und detaillirtere Ausführung der Instrumentalsätze. Die beabsichtigte Verbindung beider letztgenannten Vereine zum Behufe gemeinsamer Aufführung grösserer Werke für Männerchor mit Orchester kann im Hinblick auf die tüchtigen zur Verfügung stehenden vocalen Kräfte nur eine zweckdienliche genannt werden. Endlich sei noch erwähnt, dass auch Hr. Hofpianist Ratzenberger in der Charwoche ein geistliches Concert unter Mitwirkung eines gemischten Chores veranstaltet hatte, welches vielen Anklang gefunden hat. G. G.

Prag, 20. April. In den verflossenen zwei Monaten drängten sich die Concerte, und es würde die statistische Aufzählung der sämmtlichen Vereins-, Künstler- und Wohlthätigkeitsconcerte eine lange Reihe bilden. Leider überwiegt noch immer die letztgenannte Gattung sowohl wegen der Quantität, als auch der schlechten Qualität. Wir erlauben uns blos die bemerkenswertheren Concerte herauszuheben und müssen deshalb das vierte und fünfte Concert des Conservatoriums zuerst nennen. Im ersteren am 10. März hörten wir die zweite Symphonie von Schumann, die erste Serenade von Volkmann, ein weniger gelungenes Werk des Meisters und von etwas matter Erfindung, dann die selbständigen Stücke aus der „Sommernachtstraum"-Musik, welche bis auf die allzu raschen Tempi gut und insofern zum Danke des Publicums gegeben wurden, als der Genuss des Hörers bei Aufführung derselben im Theater durch die lauten Gespräche während der Zwischenacte stets beeinträchtigt wird. Der Gesang wurde durch Frl. Adele Löwe, die Primadonna des deutschen Landestheaters, vertreten, der wir jedoch lieber auf der Bühne als im Concertsaale begegnen. Das Conservatorium hat übrigens auch eine zahlreich besuchte Gesangschule; da sie aber in keinem der fünf Concerte ein Lebenszeichen oder einen Ton von sich gab, so müssen wir annehmen, dass die Gesangsabtheilung eine — geheime Abtheilung bleiben soll. — Das fünfte Concert am 26. März führte uns zwei Gäste vor. Hr. Professor Rheinberger aus München dirigirte seine „Wallenstein"-Symphonie unter allgemeinem Beifall, und Frau Sara Heinze aus Dresden spielte das Fmoll-Concert von Chopin und das Fmoll-Concertstück von Weber. Ihre gründlich durchgebildete Technik fand die vollste Anerkennung, wenn auch in Chopin's Werke ein höherer Grad poetischer Wärme vermisst wurde. Die übrigen Nummern waren Schubert's Trauermarsch, orchestrirt von Liszt, und eine bedeutungslose Concertouverture in Dmoll des Conservatoriumsdirectors Hrn. Krejci. Im dritten Philharmonischen Concerte am 1. April kamen nur vier Instrumentalwerke in einer absonderlichen Zusammenstellung vor, nämlich die köstlich frische Ouverture zu „Ali Baba" von Cherubini, hierauf die ritterliche „Euryanthen"-Ouverture und Berlioz' „Carneval romain", zwischen welchen Compositionen die Bdur-Symphonie von Haydn bescheiden aufblühte. Im vierten und letzten dieser unter Leitung des Hrn. Smetana, Capellmeisters des böhmischen Theaters, stattgefundenen Concerte trat am 14. April derselbe auch wieder nach längerer Zeit selbst als Pianist auf und bewährte in dem Cmoll-Concerte von Beethoven seine von früher her accreditirte Künstlerschaft. Der zum ersten Satze hinzucomponirten langen Cadenz, welche eine Fugenexposition, eine Nocturne und eine Bravour-Etude enthielt, konnten wir keinen Geschmack abgewinnen. Dieses Concert brachte uns noch zwei einheimische Novitäten, das stark mit Wagner'schen Mitteln arbeitende Vorspiel zu Smetana's unvollendeter Oper „Libussa" und die Ouverture zu einer Manuscript-Oper: „Der König und der Köhler" von Dworzak, einem Mitgliede des böhmischen Theaterorchesters. Die letztere Composition nimmt die sämmtlichen Orchesterkräfte unausgesetzt derart in Anspruch, dass wir uns verwundert die Frage stellten, was dem armen Köhler wohl passirt sein müsse, da er einen solchen Lärm schlägt, oder ob hier nur der König das grosse Wort ausschliesslich führt. — Von den in dieser Saison stattgehabten Künstlerconcerten sind zu registriren das Concert des braven Violinspielers Hrn. Schefczik, Concertmeisters am Mozarteum zu Salzburg, ehemaligen Zöglings des Prager Conservatoriums, jenes des tüchtigen hiesigen Clavierlehrers Hrn. von Havkowsky und des jugendlichen Pianisten Hrn. Rückkauf, eines Schülers der Schule von Proksch, von dem man jedoch jetzt nur als von einem „vielversprechenden" Talente sprechen kann. Das selbständige Concert, welches unsere erste Pianistin Frl. Sophie Dittrich am 7. d. M. veranstaltete, war von einem sehr zahlreichen und distinguirten Publicum besucht; die rauschenden Beifallsäusserungen und die kostbaren Bouquetspenden bekundeten die grosse Beliebtheit, deren sich die Künstlerin in den hiesigen Kreisen mit vollstem Rechte erfreut. Sie hatte diesmal auch wirklich ihren guten Tag und gab uns auf einem prächtigen Bechstein'schen Flügel in Schumann's Sonate Op. 11, der grossen Amoll-Fuge (à la Tarantella) von Seb. Bach und kleineren Solostücken Reproductionen von zutreffendstem Verständniss und feinstem Geschmack. — In eine Besprechung der buntscheckigen Programme der zahlreichen Wohlthätigkeitsconcerte können wir uns nicht einlassen, wenn auch hierdurch manche vereinzeltstehende gute Orchester- oder Sololeistung unerwähnt bleiben muss; doch „werft sie nur zusammen in die Wolfsschlucht" mit dem „Scheusale" der Wohlthätigkeitsconcerte. — Am Ende der Concertsaison — *last but not least* — kam Meister Bülow. Das überschwänglichste Lob seiner ausserordentlichen Leistungen wäre aber nur der schuldige Tribut des Referenten und könnte zu dem Weltrufe des grossen Künstlers nichts mehr beitragen; wir beschränken uns deshalb darauf, zu constatiren, dass derselbe in dem am 16. d. M. gegebenen einzigen Concerte dem entzückten Publicum einen Hochgenuss bereitete und einen unvergesslichen Eindruck hinterliess. A. K.

Concertumschau.

Bern. Am 13. April Aufführung von Schumann's „Paradies und Peri" durch den Cäcilienverein.

Braunschweig. 6. Abonnementconcert des Vereins für Concertmusik: Adur-Symphonie von Mendelssohn, „Rêverie" für Orchester von R. Metzdorff, „Tell"-Ouverture von Rossini, Gesangvorträge des Frl. L. Voss aus Berlin, Violinvorträge (u. A. Concert von J. Raff) des Hrn. Wilhelmj. Ueber letzteres, von den besten Stimmen als bedeutende Novität anerkannte Werk wird in einem dortigen Blatt unter der Chiffre M. ein höchst possirliches Urtheil gefällt, aus welchem wir nur folgenden Satz als Curiosum abdrucken: . . . . „Aber Wilhelmj ist vielseitig, er wird jedem Componisten, jeder Richtung des Geigenvirtuosenthums gerecht, und so konnte derselbe auch mit diesem Werke seine Ueberlegenheit und grosse Künstlerschaft beweisen". Dagegen schwelgt der Herr Referent etwas nachträglich und ausführlich in dem von Mendelssohn's Symphonie gehabten Genuss.

Breslau. Tonkünstlerverein am 22. April: Phantasiestücke für Clavier und Violine von Schumann, 2 Präludien und Fugen von S. Bach, Septett Op. 20 von Beethoven.

Cassel. 6. Abonnementconcert im Hoftheater: Cdur-Symphonie von Mozart, „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, „Frühlingsphantasie" von Gade, Clavierconcert von F. Gernsheim und Concertparaphrase von Liszt, gespielt von Hrn. C. Heymann aus Cöln, Gesangvorträge des Frl. Clemens und des Hrn. Zottmayr.

Chemnitz. Symphonieconcert im Elysium am 19. April mit folgendem interessanten Programm: Ouverturen Op. 124 von Beethoven und zu „Manfred" von Schumann, Menuett und Scherzo aus der Ddur-Serenade von Brahms, Suite Op. 101 von Raff, Marsch der Kaiserlichen aus „Julius Cäsar" von H. v. Bülow, „Les Préludes" von Liszt, Serenade No. 3 für Streichorchester von Volkmann, „Meistersinger"-Vorspiel von Wagner.

Darmstadt. 6. Concert der grossherz. Hofmusik: Amoll-Symphonie von Mendelssohn, Ouverturen zu „Waldmeisters Brautfahrt" von F. Gernsheim und Op. 115 von Beethoven, Gesangvorträge des Frl. E. Reitz, Claviervorträge des Frl. L. Jung.

Dordrecht. Am 16. April gelungene Aufführung von G. A. Heinze's Oratorium „Sancta Caecilia" durch die Maatschappij tot bevordering der toonkunst unter Leitung des Hrn. F. Böhme und solistischer Mitwirkung des Frl. W. Gips. Der Componist und die anwesende Verfasserin des Oratoriumtextes, Fr. Heinze-Berg, wurden am Schluss der Aufführung durch eine Lorbeerkranzspende, Frl. Gips durch Ueberreichung eines Ehrenmitglied-Diploms von Seite des gen. Vereins beehrt.

Elbing. Kirchenconcert von Hrn. F. W. Markull am 13. April mit Werken von Bach, Händel, Haydn, Mendelssohn, Markull etc.

Essen. 3. Concert des Gesang-Musikvereins: 1. Satz aus der unvollendeten Hmoll-Symphonie und 2. Entr'act zu „Rosamunde" von Schubert, Rhapsodie für Altsolo, Männerchor und Orchester von J. Brahms, Chorphantasie von Beethoven (Piano: Hr. I. Seiss aus Cöln), Morgenhymne aus Spontini's „Vestalin," „Brautchor" aus Wagner's „Lohengrin", Lieder für gemischten Chor von Schumann, Arie von Mozart (Frl. Emilie Voigt), Solovorträge des Hrn. I. Seiss.

Gr. Glogau. Am 12. April Aufführung von A. Rubinstein's geistlicher Oper „Das verlorene Paradies" durch die Singakademie, welcher gutes Gelingen nachgerühmt wird.

Görlitz. Am 29. März von Hrn. W. Klingenberg geleitete Aufführung von Graun's nicht todt zu machendem „Tod Jesu".

Oldenburg. 47. Concert des Singvereins: „In der Wüste" für Soli, Chor und Orchester von C. Reinthaler, 2. Theil aus Schumann's „Faust"-Musik. Vocalsolisten: Frl. I. Dannemann aus Elberfeld, Hr. Scholper aus Bremen.

Paris. Am 1. Mai Aufführung von Händel's „Acis und Galathea" durch die Société Bourgault-Marmontel.

Zwickau. 1.—3. Kammermusikoirée der HH. Wehner, Herrmann und Türke: Forellenquintett von Schubert, Adur-Clavierquartett von J. Brahms, Claviertrios von Beethoven (Op 70, No. 2, und Op. 97), Schubert (Esdur) und Schumann (Fdur), Duo-Sonaten von Beethoven (Op. 69) und Schumann (Op. 105), Dmoll-Claviersonate von Weber.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Das Gesammtgastspiel der italienischen Operngesellschaft Pollini's im Opernhause erreichte am 17. d. M. („Liebestrank") seinen Abschluss. — **Breslau.** Die von Pollini geleitete italienische Operntruppe eröffnete im Lobe-Theater mit Donizetti's „Dom Pasquale" eine Reihe von Vorstellungen. — **Cöln.** Am 21. d. M. verabschiedete sich von hier der k. k. österreich. Hofopernsänger Hr. Adams aus Wien als Edgardo in der „Lucia von Lammermoor". — **Dresden.** Frl. Aglaja Orgeni vom Hoftheater zu Hannover eröffnete an der hiesigen Hofbühne am 18. d. M. als Lucia von Lammermoor ein Gastspiel, in dessen *fernerem Verlauf die Sängerin zunächst* (am 20. d. M.) als Angela im „Schwarzen Domino" auftrat. — **Hamburg.** Hrn. Sont 7. und 8. Gastspiel bot den Raoul in den „Hugenott beiden Vorstellungen dieser Oper wurde die Partie der tine durch Frl. Nesweda vom Ungarischen Nationalth Pest zur Darstellung gebracht. — **London.** Frau Lucca ihr hiesiges Gastspiel an der Royal Italian Opera am 8. als Zerline in „Fra Diavolo" und erntete wiederholt le Beifall. — **Wien.** Am 17. d. M. sang Frl. Dillner a im Hofoperntheater die Titelrolle in Gounod's „Marg An derselben Bühne werden demnächst die königl. säch opernsänger HH. Jäger und Schaffganz und die K sängerin Frau Georgine Schubert eine Reihe von Gas geben. Im Theater an der Wien setzten die Italiener und 17. d. M. im „Barbier" und am 20. in der „Sonna ihr Gesammtgastspiel mit ungeschwächtem Erfolg fort. — **baden.** Hr. Uttner aus Chemnitz ist als Bassbuffo hiesige Hofbühne engagirt worden. — **Würzburg.** Gele der Aufführung von Méhul's „Joseph in Egypten" am M. — beiläufig bemerkt, der letzten Vorstellung in dieser — sang Frl. Adele Benetti vom Hoftheater zu Darmsta den Benjamin als Gast.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 20. April: „Komm, Jesu, von J. S. Bach; „Ich lasse dich nicht" von J. Chr. Nicolaikirche am 21. April: Hymne von Spohr. — B Pfarrkirche zu St. Maria Magdalena am 20. April: Fest- von H. Schönfold. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 21 „Die Welt voll Glück und Heil", Chor a capella von J St. Jacobikirche am 21. April: „Herr, unser Gott! erhör Flehen", Hymne für Männerchor von Schubert. — D Kreuzkirche am 20. April: „Habe deine Lust an dem von X.; „Gott, mein Heil", Motette von M. Haupt Frauenkirche am 21. April: „Aus deinem Quell, Allvater", tate von A. Bergt. — **Weimar.** Stadtkirche am 21. Geistliches Lied von Vulpius. — **Wien.** K. k. Hofcape 21. April: Preismesse in G nebst Einlagen von Joh. Ev. H K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 21. April: Messe nebst Einlagen von Frau Anna Pessiak, geb. Schme Dominicanerkirche am 21. April: Messe in C, Op. 2 C. Kempter mit Einlagen von Randhartinger und mann. Josephstädter Piaristen-Pfarrkirche am 21. April: in C von M. Haydn mit Einlagen von Krall. Pfarrkir Rennwege am 21. April: Nelson-Messe von J. Haydn. — Zv Kirchenmusik im Monat März: „Ecce homo", Passions von Gallus; Osterhymne von C. Löwe; Ostergesang a Jahre 1710, Tonsatz von B. Klein; Passions-Oratoriu H. Schütz.

Opernübersicht.

(Vom 14. bis 20. April.)

Leipzig. Stadtth.: 14. Regimentstochter; 15. Fideli Oberon; 18. Lohengrin; 19. Wilhelm Tell. — **Berlin.** Opernhaus: 14. Fidelio; 15. Rigoletto; 16. Meistersinge Liebestrank; 19. Frithjof (Hopffer). Walhalla-Volksth.: 1 u. 17. Wilhelm Tell; 16. Schöne Galathea; 20. Jüdin. V Th.: 14. Indigo. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 14. M (Hofmann); 15. u. 20. Pariser Leben; 16. u. 18. Raj Mysore (Lecocq); 17. Perichole; 19. Eine närrische H (Härtel). — **Bremen.** Stadtth.: 14. Hans Heiling; 17. He (M. Bruch). — **Breslau.** Lobe-Th.: 19. Dom Pasquale Barbier von Sevilla. — **Cöln.** Thalia-Th.: 14. Weisse Lustige Weiber; 16. Nachtlager von Granada. — **Dresden.** Hofth.: 14. Armide; 16. Zauberflöte; 18. Lucia von Lamm 20. Schwarzer Domino. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: Na lich: 12. Prophet. — 14. Jüdin; 17. Don Juan; 19. Stum Portici. — **Hamburg.** Stadtth.: 14. Jüdin; 16. u. 18. Co (H.H. Pierson); 17. Hugenotten; 19. Postillon von Lonj 20. Don Juan. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 14. Afrik

15. Die beiden Schützen; 17. Postillon von Lonjumeau. — **Magdeburg.** Stadtth.: 14. u. 16. Rienzi; 18. Undine. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 14. Wilhelm Tell; 17. Aschenbrödel (N. Isouard). — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 14. Schweizerfamilie (Weigl); 16. Freischütz; 19. Czaar und Zimmermann. — **Nürnberg.** Stadtth.: 14. Templer und Jüdin; 19. Lohengrin. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 15. Czaar und Zimmermann; 18. Grossherzogin von Gerolstein; 19. Regimentstochter. Kralovské zemské české divadlo: 16. La Traviata; 18. Faust a Markéta; 19. Ostrí Hosi (Suppé); 20. Prvni den stesti (Auber) .— **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 14. Norma. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 14. Lohengrin; 17. Armide. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 14. Hans Heiling; 15. Robert der Teufel; 17. Margarethe; 18. Mignon; 19. Rienzi. Carl-Th.: 19. Insel Tulipan; 20. Fleurette, Mädchen von Elisonzo (Offenbach). Theater an der Wien: 15. u. 17. Barbier von Sevilla; 16. Indigo; 18. Grossherzogin von Gerolstein; 20. La Sonnambula. Strampfer-Th.: 15. Rose von St. Flour; 16., 17., 18., 19. u. 20. Das Testament des Hrn. von Münchhausen (Lecocq). — **Würzburg.** Stadtth.: 15. Martha; 16. Joseph in Egypten.

Aufgeführte Novitäten.

Brahms (J.), Rhapsodie für Altsolo, Männerchor und Orchester. (Essen, 3. Concert des Gesang-Musikvereins.)
— — Menuett und Scherzo aus der Ddur-Serenade. (Chemnitz, Symphonieconcert im Elysium.)
— — Clavierquartett in Adur. (Zwickau, 2. Kammermusiksoirée der HH. Wehner und Genossen.)
Bülow (H. v.), Fragment aus „Julius Cäsar". (Chemnitz, Symphonieconcert im Elysium.)
Gernsheim (F.), „Waldmeisters Brautfahrt", Concertouverture. (Darmstadt, 6. Concert der grossherz. Hofmusik.)
Heinze (G. A.), „Sancta Caecilia", Oratorium. (Dordrecht, Concert der Maatschappij tot bevordering der toonkunst.)
Liszt (F.), „Les Préludes". (Chemnitz, Symphonieconcert im Elysium.)
— — „Die Seligkeiten". (Halberstadt, Concert in der Martinikirche.)
Metzdorff (R.), „Rêverie" für Orchester. (Braunschweig, 6. Abonnementconcert.)
Raff (J.), Orchestersuite. (Chemnitz, Symphonieconcert im Elysium.)
— — Concert für Violine mit Orchester. (Weimar, Hofconcert. Braunschweig, 6. Abonnementconcert.)
Reinthaler (C.), „In der Wüste" für Soli, Chor und Orchester. (Oldenburg, 47. Concert des Singvereins.)
Rubinstein (A.), „Das verlorene Paradies". (Gr. Glogau, Concert der Singakademie.)
Volkmann (R.), 3. Serenade für Streichorchester. (Chemnitz, Symphonieconcert im Elysium.)
Wagner (R.), Vorspiel zu den „Meistersingern". (Ebendaselbst.)

Journalschau.

Echo No. 16 nebst Beilage. Berichte, Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 16. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 17. Besprechung von F. Liszt'schen Kirchen-Chorgesängen. — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Rich. Wagner, welcher vor einigen Tagen zu dauerndem Aufenthalt in Bayreuth eingetroffen ist, lässt im Anschluss an seine auch von uns in der vor. No. abgedruckte Einladung eine die Vertretung der Patrone seines Unternehmens bei den Berathungen über die Vergebung der Freiplätze zu der Festaufführung am 22. Mai betreffende Privatmittheilung ergehen, aus der uns folgende Stelle einer allgemeineren Kenntnissnahme für werth erscheint: Jeden der geehrten Patrone, welcher für den kommenden 22. Mai Bayreuth nicht zu besuchen gedenkt, bitte ich daher, die ihm für die von mir gewünschte Berathung zustehende Stimme entweder einem anderen Patrone, welcher hierzu einzutroffen gedenkt, oder dem Vorstande eines der Wagner-Vereine zu übertragen. Die geehrten Wagner-Vereine bitte ich hierzu, jedenfalls wenigstens von einem Delegirten sich vertreten zu lassen, welcher demnach für jedes der Patronate, das sich sowohl der Verein selbst erworben, als auch von einem ausser dem Vereine stehenden Patrone zur Vertretung ihm übergeben sein würde, mit einer Stimme an den Berathungen sich zu betheiligen hätte. Derjenige Verein, welchem selbst einen Delegirten abzusenden unmöglich fallen sollte, würde von mir ersucht sein, die ihm zustehenden Stimmen dann einem anderen zur Betheiligung geneigten Verein zu übertragen, so dass ich darauf rechnen könnte, am 22. Mai in Bayreuth das gesammte Patronat meiner Festspiele in der bis jetzt von ihm erreichten Stärke vertreten zu sehen. Im Betreff ihrer Betheiligung am persönlichen Besuche Bayreuth's bei dieser Gelegenheit ist es aber unerlässlich, die geehrten Patrone schliesslich noch dringend zu ersuchen, ihre hierauf bezügliche günstige Entschliessung bis spätestens am 10. Mai an den Verwaltungsrath der Festspiele in Bayreuth schriftlich gelangen zu lassen, und zwar ergeht diese Bitte lediglich im Interesse der nicht unmittelbar patronatberechtigten Mitglieder der Wagner-Vereine, welchen nur dann die bestimmte Anzahl von weiter verfügbaren Zuhörerplätzen bei der Musikaufführung angezeigt werden kann, wenn wir über die Stärke des Besuches der Patrone selbst aufgeklärt sind.

* Unserer heutigen Nummer ist der von den Vereinsstatuten etc. etc. begleitete Aufruf des Akademischen Wagner-Vereins zu Berlin als Beilage mitgegeben. Der Vorstand dieses sich des nationalen Bayreuther Unternehmens so warm annehmenden Zweigvereins glaubt gerade unter den Lesern unseres Blattes auf reges Entgegenkommen rechnen und deshalb ausserdem noch hoffen zu dürfen, dass diese Beilage durch gütige Vermittelung der Letzteren auch noch weiteren, den Bestrebungen dieses Vereins günstigen Kreisen zur Kenntnissnahme gebracht werde. Wir wünschen, dass dieser hoffnungsvollen Annahme die Erfüllung nicht mangeln möge.

* Die Berliner Wagner-Vereine werden ebenfalls in nächster Zeit, und zwar noch früher als der Wiener, nämlich am 28. d. M., ein grosses Concert veranstalten, dessen Reinertrag den Bayreuther Festspielen zufliessen soll. Der Kaiser bewilligte zu demselben bereitwilligst die Ueberlassung des k. Opernhauses und die Mitwirkung des Opernpersonals; den Verkauf der Billets übernimmt der Verein selbst. Das Programm wird unter anderen Wagner'schen Werken enthalten: Eine Faust-Ouverture, Kaiser-Marsch, Vorspiel zu „Tristan und Isolde", „Wotan's Abschied" und „Feuerzauber" aus der „Walküre".

* Die Aufführung von H Berlioz' Requiem durch den Riedel'schen Verein zu Leipzig ist definitiv auf den 8. Mai angesetzt und wird zum Besten der „Beethoven-Stiftung" des Allgemeinen deutschen Musikvereins statthaben.

* An dem im Juli in Osnabrück stattfindenden Sängerfest der vereinigten norddeutschen Liedertafeln wird sich u. A. Max Bruch als Dirigent betheiligen und die Aufführung seiner „Salamis"-Hymne leiten.

* Das 8. Rheinische Sängerfest soll in der zweiten Hälfte des Monats Juli in Coblenz gleichzeitig mit dem 25jährigen Stiftungsfest des dortigen Gesangvereines „Concordia" abgehalten werden.

* Das Programm des in diesem Jahre endlich in Breslau stattfindenden Schlesischen Musik- und Gesangfestes ist neueren Beschlüssen zufolge auf zwei Tage reducirt worden, und zwar derart, dass am 1. Tage (21. Mai) die Productionen des Gesammtchores stattfinden, während am 2. Tage (22. Mai) sämmtliche an dem Feste theilnehmenden Männerchöre einzeln concertiren. Bis jetzt haben sich etwa 800 Sänger zu dem Fest gemeldet.

* Die Enthüllungsfeier des Schubert-Denkmals in Wien ist nunmehr definitiv auf den 15. Mai festgesetzt.

* In Neapel ist die Subscription für ein Mercadante zu errichtendes Denkmal eröffnet worden. König Victor Emanuel zeichnete 1000 Lire.

* Am 19. April fand im Stadttheater zu Nürnberg die für dort erste Aufführung von Wagner's „Lohengrin" statt.

* Im Théâtre royal de la Monnaie zu Brüssel ging am 6. April Wagner's „Holländer" zum ersten Mal in Scene. Die Aufführung war überaus mangelhaft; gleichwohl schlug die Oper durch.

* Neben der Berliner Hofoper hat neuerdings auch das Weimar'sche Hoftheater F. v. Holstein's „Erben von Morley" in bestimmte Aussicht für die nächste Saison genommen. Die erste Oper desselben Autors, „Der Haideschacht", soll ebenfalls in nächster Zeit eine weitere Bühne, die des Braunschweiger Hoftheaters, beschreiten.

* Am 16. April ging auf dem Hamburger Stadttheater die in diesem Bl. bereits erwähnte Oper „Contarini" von Pierson in Scene. Es wurde nicht nur nach dem Schluss des Werkes der Componist wiederholt gerufen und mit Auszeichnung empfangen, sondern auch die Vertreter der Hauptpartien fanden im Laufe der Vorstellung reichen Beifall, sodass der Erfolg dieser Oper als ein guter bezeichnet werden dürfte. Von anderer Seite spricht man jedoch nur von einem succès d'estime.

* Der bestens accreditirte Universitäts-Sängerverein zu St. Pauli in Leipzig wird Anfang August d. J. sein 50jähriges Stiftungsfest feiern.

* Franz Liszt ist anfangs dieses Monats in Weimar eingetroffen.

* Als V. Lachner's Nachfolger in Mannheim wird der durch die vortreffliche Leitung der „Lohengrin"-Proben in Bologna bekannt gewordene Wiener Chormeister E. Frank bezeichnet.

Auszeichnungen. Der französische Componist und Musikkritiker Erneste Reyer wurde vom Vicekönig von Egypten mit dem Commandeurkreuz des Medschidjeh-Ordens decorirt. — Der um das Magdeburger Musikleben hochverdiente k. Musikdirector G. Rebling hat vom König von Preussen den rothen Adlerorden erhalten.

Gestorben. In Stockholm verschied am 3. April die ehedem gefeierte Sängerin Sophie Widerberg. — In Copenhagen starb vor Kurzem der Pianist J. Oldehaver. — In Mailand verschied Ende vor. M. der italienische populaire Componist G. Magazarri.

Kritischer Anhang.

Rud. Palme. Der Clavierunterricht im ersten Monat. Vorschule zu jeder Clavierschule. Leipzig, C. Merseburger.

Der Verfasser behandelt im vorliegenden vier Bogen starken Werkchen mit Sachkenntniss den allerersten Anfang des Clavierunterrichts und vertheilt den Stoff auf acht Abschnitte, welche er „Unterrichtsstunden" benennt. Wenn auch als gewiss anzunehmen ist, dass die geringste Anzahl der jugendlichen Anfänger im Clavierspiel bei wöchentlich zwei Unterrichtsstunden das für jede derselben gegebene Material von einer Lection bis zur anderen vollständig bewältigen wird, so war doch eine bestimmte Eintheilung nothwendig, und es kommt schliesslich auf den Namen dafür wenig an, womit sich auch das Bedenken hebt, als wenn dem Titel nach der Inhalt des Buches in vier Wochen in die Auffassung des Schülers und die darin gegebenen ersten Clavierübungen in die Finger desselben übergehen sollten. Um einen ungefähren Begriff vom Inhalt zu geben, sei derselbe hier in Kürze notirt: Haltung der Hand, der Finger, des Handgelenks, Anschlagübungen, musikalisches Alphabet, Eintheilung der Tastatur, Schlüssel, Anschlag zweier Finger auf einmal, Legato, Staccato, Noten und ihre Werthe, Anschlag dreier Finger, Namen der Intervalle, Pausen, Hilfslinien, Stärkegrade, chromatische und diatonische Tonleiter, Versetzungszeichen, Handgelenkübung, Accent, gerade, ungerade und zusammengesetzte Taktarten, Doppelgriffe, Dreiklänge, Uebungen mit freier Hand und für jede Lection wechselnde Gehörübungen. Ausserdem ist zur bildlichen Darstellung der Handhaltung eine Figurentafel aus L. Köhler's „Systematischer Lehrmethode für Clavierspiel und Musik" beigefügt. — Es ist also alles das, was zur Grundlage eines soliden Clavierspiels erforderlich ist, behandelt, und es zeigen die Bemerkungen über die erwähnten Gegenstände, dass sie als durch praktischen Unterricht erworbene Erfahrungen dastehen und um so mehr Werth haben, als sie sich jeder einseitigen Auffassung fern halten. Ein denkender Lehrer wird freilich dergleichen Hilfsmittel, wie dieses Werkchen, nicht nöthig haben, aber es gibt ja so manchen Anfänger im Unterrichten, der sich gerade für die hier behandelten Elemente keinen Rath weiss und diesen können wir das Schriftchen aus bester Ueberzeugung empfehlen. Aber eben so sehr würde zu wünschen sein, dass dasselbe in die Hände der Eltern anfangender jugendlicher Clavierspieler gelangte, da nach Kenntnissnahme des Stoffes leicht die Tauglichkeit des ertheilten Unterrichts bemessen und ausserdem die häusliche Uebung der Kinder vortheilhaft überwacht werden könnte. Der Preis des Buches ist ein so geringer (7½ Ngr.), dass er jedenfalls zu dem damit zu erzielenden Nutzen in keinem Verhältnisse steht. Möge sich dieses in seiner Art annehmbare Werkchen einer weiten Verbreitung zu erfreuen haben.

E. W. S.

Briefkasten. *U. H.* in *Gr. Gl.* Etwas gar zu schwärmerisch gehalten, als dass wir den Bericht so unumwunden abdrucken könnten. Dann haben wir in Fällen, wie dem vorliegenden, gewisse Bedenken, welche auszusprechen uns die Galanterie verbietet. — *Kunstenthusiast* in *B.* Gott bewahre Hrn. L. vor weiteren solchen guten Freunden, wie Sie einer sind. — *F. M. B.* Wo sollten wir alle Concertprogramme bis 1865 zurück abdrucken, wie Sie uns zumuthen? Die Notiz von der Medaille-Verleihung müsste uns behufs Mittheilung präciser zugehen. — *F. Z.* in *H.* Das eingesandte Programm war sogar für B. zu unbedeutend. — *H. Sch.* in *Sp.* Fr. Dank für Brief. Z.-Reminiscenzen belustigend. Sie haben dieselben doch jedenfalls durch einschlägliche Bereicherung Ihrer Musikalienbibliothek gekrönt?

Anzeigen.

[146.] Verlag von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig.

Soeben erschien:

Robert Franz

von

Franz Liszt.

Elegant geheftet. **Preis 10 Sgr.**

[147.] Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig:

Beethoven

von

Richard Wagner.

2. Auflage. 15 Ngr.

Novitäten-Liste No. 2 von 1872.

[148.] **Empfehlenswerthe Musikalien, publicirt**
von
J. Schuberth & Co.
Leipzig & New-York.

Bartlett, Fr., Wohl eitel ists. (Go then' tis vain.) Lied mit Pianoforte . . . . . — 7½
Feininger, Chs., Op. 8. Romance élégiaque pour Violon et Piano . . . . . — 22½
Jähns, Fr. W., Op. 44. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte . . . . . — 20
Krebs, C., Etude der Etuden zur Gewinnung von Geläufigkeit und Ausdauer f. Pianoforte. (Supplement zu Op. 150. Zehn Studien.) — 10
Kücken, Fr., Op. 12, No. 2. Sonate in D dur für Pianoforte und Flöte 1 15
Kunkel, Gotth., Op. 26. Aus ferner Jugendzeit. 6 Clavierstücke. No. 1. Der Wildfang. No. 2. Nachts auf der Burgruine. No. 3. Auf Bergeshöh. No. 4. Jahrmarkt im Dorfe. No. 5. Eigensinn. No. 6. Schäfers Feierstunde. . 1 —
Kuntze, C., Op. 173. Einfache Lieder für vierstimmigen Männerchor. 4. Heft. Berglied (H. J. Frauenstein). Neuer Frühling (Roquette). Wem Gott ein braves Lieb bescheert (A. Corrodi). Abschied (H. J. Frauenstein). Wanderlust. Abschied vom Walde (J. N. Vogel). Partitur und Stimmen . . . . . 1 —
Liszt, Fr., Einsam bin ich, nicht allein. Volkslied von Weber, übertragen für Pianoforte. Neue revidirte mit Fingersatz versehene Ausgabe von K. Klauser. . . . . — 10
—— Die Allmacht. Gedicht von Joh. Ladislaus Pyrker für eine Tenorstimme componirt von Franz Schubert. Für Männerchor und Orchester bearbeitet. Orchesterstimmen 2⅔ Thlr. . . . . — —
Lumbye, H. C., Op. 14. Champagner-Galopp, erleichterte Ausgabe für Pianoforte. . . — 5
Mason, William., Op. 34. Berceuse pour le Piano . . . . . — 15
Müller, C. F. W. (von New-York), Op. 88. Zween lehrreiche Fabeln von Magnus Gottfried Lichtwer für vierstimmigen Männerchor. No. 1. Die Schlange. Partitur und Stimmen — 25
—— —— —— No. 2. Die Katzen und der Hausherr. Partitur und Stimmen . . . 1 5
Reinecke, C., Op. 41, No. 1. Frühling ohn Ende. Gedicht von Rob. Reinecke (gekröntes Preislied des schwäbischen Sängerbundes) f. vierstimmigen Männerchor. Part. u. Stimmen — 15
Schmitt, Jac., Op. 325. Musikalisches Schatzkästlein. 133 beliebte Opern- und Volksmelodien, Lieder, Tanzweisen, Märsche etc. im leichten Stile arrangirt und progressiv geordnet für Violine solo. Heft 3. 4. 5. 6. 7. 8. à 7½ Ngr.
Schuberth, Chs., Op. 43. Grande Sonate pour Pianoforte et Violoncelle . . . . . 2 —
Stern, Leop., Op. 13. Elegie f. d. Pianoforte — 15
Vieuxtemps, H., 6 Morceaux de Salon. No. 6. Larghetto de Mozart (du Quintetto Op. 108) pour Violon avec Piano. . . . . — 10
—— —— —— pour Viola avec Piano. . — 10
Wüerst, Rich., Op. 60. Dem Vaterland. Gedicht von Fr. Lexow. Für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen . . — 12½

Aus dem Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig zu beziehen:

Mehrstimmige Lieder und Gesänge a capella.

[149.] (In Partitur und Stimmen.)

Cornelius (Peter), Trauerchöre für Männerstimmen, event. für Alt- und Männerstimmen, Op. 9. Heft I („Ach wie nichtig, ach wie flüchtig") 22½ Ngr. Heft II („Nicht die Thräne kann es sagen" — „Mitten wir im Leben sind" — Grablied) 25 Ngr. Heft III („Von dem Dome schwer und bang") 20 Ngr.
— — Beethoven-Lied für gemischten Chor, Op. 10. 25 Ngr.
— — 3 Chorgesänge für Frauen- und Männerstimmen, Op. 11. Heft I: „Der Tod, das ist die kühle Nacht". (Achtstimmig.) 1 Thlr. Heft II: „An den Sturmwind". (Zweichörig.) 1 Thlr. Heft III: „Jugend, Rausch und Liebe". (Sechsstimmig.) 25 Ngr.
Gesänge (Altböhmische) für gem. Chor, herausgeg. von Carl Riedel. Heft I (2 Hussiten-Gesänge — Morgenlied) 20 Ngr. Heft II (3 Weihnachtslieder) 25 Ngr.
Holstein, (Franz v.), 6 Lieder für gem. Chor, Op. 26. Heft I (Am alten Zwingergraben — Im Frühling — Schlaflied) 25 Ngr. Heft II (Seefahrt — Still bei Nacht — Abends im Walde) 25 Ngr.
Lieder (Altdeutsche geistliche) für gem. Chor, herausgeg. von Carl Riedel. Heft I (Lobgesang auf Christus — Weihnachtsgesang — Passionsgebet) 20 Ngr. Heft II (Gottes Edelknabe — Die mystische Rose — Christi Leiden) 20 Ngr. Heft III (Weihnachtslied — Jesus der Lehrer — Blick von hinnen) 25 Ngr. Heft IV (Jesus, der Seelen Freund — Heimweh — Engelspiel) 22½ Ngr.
Rheinberger (Jos.), 5 Lieder und Gesänge für gem. Chor, Op. 2. Heft I („All meine Gedanken" — Der Fischer) 25 Ngr. Heft II (Zum Walde — Wanderlied — Waldesgruss) 25 Ngr. Daraus einzeln „All meine Gedanken" 12 Ngr.
— — 4 Lieder des Gedächtnisses für gem. Chor, Op. 24. 1 Thlr.
— — 5 Lieder für gem. Chor, Op. 31. Heft I („Es glänzt die laue Mondesnacht" — „Ein Stündlein wohl vor Tag" — Um Mitternacht") 17½ Ngr. Heft II (Zum neuen Jahr — „Ein Tännlein grünet wo") 17½ Ngr.
Thieriot (Ferd.), 6 Lieder für gem. Chor, Op. 21. Heft I („Im Rosenbusch die Liebe schlief" — Rasch bekehrt — „Wie könnt es anders sein") 1 Thlr. Heft II (Die heilige Schrift — „Die Rosen gehen schlafen" — „Nun ists genug") 25 Ngr.

[150.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von
Musikalien, musikalischen Schriften etc.
bestens empfohlen.

[151.] Ein 2. Violinist findet Engagement zur Reichenhaller Curcapelle. Adresse:
Carl Hünn, z. Z. in Kaufbeuern, Bayern.

[152.] In meinem Verlage erscheint nächstens:

Normannenfahrt.

OUVERTURE

für

grosses Orchester

componirt

von

Albert Dietrich.

Op. 26.

Partitur 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen 3 Thlr. 25 Ngr.
Clavierauszug zu 4 Händen v. Componisten 1 Thlr. 5 Ngr.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Schmerzensschrei eines Wagner-Verehrers.

Hilfe, Hr. Meser! Zu Hilfe! Musikalisches Wochenblatt! Die Sache verhält sich nämlich so. Ich habe die Absicht, mir nach und nach von sämmtlichen Wagner'schen Opern die Clavierauszüge anzuschaffen. Kostet ein gut Stück Geld, diese Art Sammeleifer zu befriedigen. Ich nehme mir aber Zeit, und „den Tag seh ich erscheinen", wo sie Alle in Reih und Glied stehen: „Rienzi", „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" und wie die tapferen Mannen heissen; noch fehlt manch theures Haupt!

Wie war es vor Zeiten einem Liebhaber doch bequem und billig gemacht, sich mit den Schöpfungen der Operncomponisten auf einen leidlich-vertraulichen Fuss zu setzen! Man las in der Zeitung von dem fabelhaften Erfolge der ersten Aufführung eines „Propheten", einer „Dinorah" u. s. w., wartete eine kleine Weile, ging hin zum Musikalienhändler und liess sich geben: Perles, Délices, Fleurs, Bouquets, Extraits, Charmes ... de l'Opéra etc. Für wenige Groschen erhielt der musikdürstige Mensch eine genussvolle Quintessenz des Schönsten, hübsch verdünnt, sodass der schwächste Magen, die mittelmässigste Pianistin die „Gaben des Genius" ver- und vortragen konnte. Und jetzt? Man ruinirt seine Finanzen, zerbricht sich den Kopf und die Finger, — aber schön ist unsere Zeit doch, sie nimmt es ernst, die Tändeleien hören mehr und mehr auf. Zwar lässt die Berliner Oper, ältester Gewohnheit treulich folgend, immer noch „Arienbücher à 5 Sgr." ausbieten, gleichviel ob die Oper überhaupt eine Arie enthält oder nicht, das Publicum will aber nicht nur die schönen „Arien und Gesänge" hören, es verfolgt auch die Recitation, ehemals wegen ihrer classischen Dürre zum Ueberhören, also zum Ausruhen, wie geschaffen, mit Aufmerksamkeit, falls nämlich ein Mann, Namens Wagner die nöthigen Noten dazu geschrieben. Mit kurzen Worten: man begehrt heute den Zusammenhang, wo man früher die „reizenden Einzelnheiten, die entzückenden Stellen" suchte. Die „Meistersinger" sind stark gekauft worden, die Nachfrage nach den anderen Auszügen mehrt sich dermaassen, dass selbst die Berliner (!) Sortimenter gezwungen werden, die gewichtigen Bände „auf Lager" zu halten. (Eine Collection aller Opern Wagner's habe ich nur einmal bei Challier gesehen; zur Stunde ist sie noch immer ein Unicum in der deutschen Hauptstadt!)

Das Publicum kargt nicht mit seinem Interesse, es knausert nicht mit seinen Moneten, möchten doch auch die Herren Verleger endlich ohne Ausnahme der berechtigten Forderung sich fügen: für gutes Geld gute Waare. Hier liegt der Haas im Pfeffer! Wer den „Lohengrin" aufschlägt, hat alle Veranlassung, entzückt zu sein über Stich, Papier, Druck; die Firma Breit und Härtel weiss ihren Ruf zu wahren; auch an die Schott's Editionen kann man sich gewöhnen und auf diesem Wege manchen typischen Eigenthümlichkeiten aussöhnen, aber „Tannhäuser", Verlag von Meser in Dresden, erscheint seit ein Zeit in einer so skandalös-nachlässigen Ausstattung, dass öffentliche Rüge am Platze ist. Die Platten sind — wie scheint — völlig abgenutzt, der Hr. Verleger lasse sie en erneuern, das Publicum aber warte, bis die besseren Ab fertig sind. Man strike! Das ist ja die Universalmedicin Gegenwart.

Sollte der Leser das Gesagte für Uebertreibung halten verschaffe er sich ein Exemplar des „Tannhäuser", welches in halb der letzten Jahre erworben worden ist. Jede Seite en irgend eine Aergerlichkeit. Seite 240, 3. Scene, 3. Act, z. B. die linke Hand *g-b-cis* spielen, aber wer vermag es, verwischten Noten zu entziffern? Wüthend schwur neulich Bekannter von mir, sich zu rächen, sein Geld zurückzu langen u. dgl. m. Er wollte vorerst die Seitenzahl sich mer auch sie ist nicht mehr zu lesen! Ein scherzender Me sprach die Vermuthung aus, es beruhe das schofle Aussehen 240. Seite entweder auf einem Missverständniss, oder sei feiner Zug seitens des Stechers, behufs „charakteristischer führung", weil es im Textbuche heisst: Es ist gänzlich N a geworden. Tannhäuser trägt zerrissene Pilgerkleidung, Antlitz ist blass und entstellt.

Ich danke für diesen Realismus und rufe mit lauter Stir noch einmal: Hilfe, Hr. Meser! Zu Hilfe, liebes Wochenbl

[153.] Einer für Mehrere.

In meinem Verlage erschien soeben:

Zitherklänge

[154.] *für das Pianoforte*

von

C. Kölling

Op. 136. **Preis 12½ S**

Selten hat sich ein Stück so rasch eine Po larität erworben, wie das vorliegende, und kann da die Ausgabe für das Clavier allen Musikfreun aufs Wärmste empfohlen werden.

Aug. Cranz in Hambur

[155.] Im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig u. Winterth erschien soeben;

Musik

zu einem

Ritter-Ballet

von

L. van Beethove

Für Pianoforte übertragen

von

Ferd. Dulcken.

Pr. 1 Thlr.

Componirt 1790 für den Grafen F. von Waldst

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Hierzu als Beilage der Aufruf des **Akademischen Wagner-Vereins** zu Berlin.

Leipzig, den 3. Mai 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ
für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 19.

Inhalt: Censuren. Aus dem noch ungedruckten 8. Bande seiner Gesammelten Schriften mitgetheilt von Richard Wagner. II. Ferdinand Hiller. („Aus dem Tonleben unserer Zeit".) — „Die Walküre" von Richard Wagner. Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas. Von Gottlieb Federlein. (Fortsetzung.) — Ein Facsimile von Robert Volkmann. — Tagesgeschichte: Musikbrief aus Berlin. (Fortsetzung.) — Kürzere Berichte. — Concertumschau. — Engagements und Gastspiele. — Kirchenmusik. — Opernübersicht. — Aufgeführte Novitäten. — Journalschau. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Briefkasten. — Anzeigen.

Censuren.

Aus dem noch ungedruckten 8. Bande seiner Gesammelten Schriften
mitgetheilt
von
Richard Wagner.

II.
Ferdinand Hiller.
(„Aus dem Tonleben unserer Zeit".)

Man wird die Bedeutung grosser Kunstgenie's nie richtig beurtheilen können, wenn man sich entgehen lässt, dass die Grund- oder Unterlage aller praktischen Kunstausübung zuerst nur ein künstlerisches Handwerk ist, welches Tausende erlernen, darin es zur Fertigkeit, ganz wie beim Gewerk zur Meisterschaft bringen können, ohne desswegen in irgend eine wesentliche Beziehung zu dem eigentlichen Kunstgenie, ja mit der eigentlichen Kunst, der idealen, selbst nur in Berührung zu treten. Ganz besonders gilt das hier Gesagte von dem Musiker, der, bald störend, bald erwünscht, in den Kreis bürgerlicher Beschäftigung oder bürgerlichen Behagens hereintritt, hier gerufen, dort fortgescheucht, müssiggängerisch, ohne Sinn für Geistesbildung, mit sehr geringer Vernunft, schwächlicher Verstandesbegabung, ja auffallend geringer Phantasie, eine Art von halbmenschlicher Existenz darstellt, welche sich recht drastisch in jenem so vorzüglich musikalischen Naturleben der Zigeuner bis hart an die Grenze des menschlichen Thieres verliert. Dass sich der Halbgott dieses Halbmenschen bemächtigte, um mit ihm vereint die übermenschlichste aller Künste, die göttliche Musik, diese zweite Offenbarung der Welt, das unaussprechlich tönende Geheimniss des Daseins, in das Leben zu rufen, hat mit der wesentlichen Beschaffenheit dieses Musikers eigentlich ebenso viel oder ebenso wenig zu thun, als der grosse tragische Dichter mit dem Komödianten zu thun hat, auf dessen Vorhandensein er nichtsdestoweniger die Entstehung seines Werkes begründete. Wie unter der Begünstigung der vollsten Anarchie der modernen Kunstzustände aber dem Mimen es gelungen ist, sich zum Herrn des Theaters zu machen, so gelang es nicht minder dem gemeinen Musiker, nur durch Benutzung sehr verschiedenartiger Umstände, sich obenan zu setzen, dem Kunstgenie die Handwerksgilden-Meisterschaft entgegenzustellen, und sich als den eigentlichen Besitzer der Musik zu gebärden. Der Unterschied zwischen beiden Empörungen liegt aber in der Verschiedenartigkeit des Bodens, welcher von ihnen in Beschlag genommen wurde; der Mime vermochte das Theater zu beherrschen, weil er dort eine betäubend populäre Wirksamkeit unmittelbar ausüben, und das Urtheil des Publikums über die dramatische Kunst irre leiten konnte; der Musiker, den wir sofort näher betrachten werden, musste für sich den Konzertsaal aussuchen, um dort, wohin er kein eigentliches Publikum, sondern mehr eine Art Konventikel um sich versammelte, sich als Kunstgenie ansehen zu lassen. Durch welche ganz besondere Eigenschaft der Musik die Irreleitung und Bethörung der verschiedenen lokalen Konventikel der Konzertabonnenten möglich wurde, gehört einer weiteren besonderen Untersuchung an; da wir es heute nur mit der gewissermaassen sozialen Physiognomie des Musikers zu thun haben, begnügen wir uns bloss die persönlichen Mittel zu bezeichnen, welche der Musiker

für seinen Zweck anwendete. — Dieselben Leute, die als rechte Musiker mit einem wirklichen Talente zum Musikspielen auf diesem oder jenem Instrumente, neuerdings hauptsächlich dem Klaviere, von der Natur ausgestattet waren, wurden selbst „Genie's" und komponirten, ganz wie Haydn, Mozart und Beethoven, Alles was diese komponirt hatten, namentlich aber in letzterer Zeit, seitdem Mendelssohn ihnen das Modell dazu gerichtet hatte, Oratorien und allerhand biblische Psalmen, gerade als ob sie jene selbst auch wären, vielleicht nicht dem Grade, gewiss wenigstens aber dem Stande nach. Eine Veranlassung zu dieser wunderlichen Verirrung mag wohl in den von Alters herrührenden Postulaten an die Bewerber um gewisse städtische und fürstliche Anstellungen, als Musikdirektoren oder Kapellmeister, liegen, wonach diese für gewisse offizielle Trauer- und Freudenfälle auch die nöthigen Musikstücke anzufertigen hatten. Aus diesem unscheinbaren Postulate, welches in früheren Zeiten (wo ja Heroen wie Händel selbst seine schnell zu liefernden Kantaten oft aus fremden und eigenen älteren Stücken zusammensetzte) einen ganz vernünftigen praktischen Sinn hatte, ist für unsere Tage die thörige Konsequenz hervorgegangen, dass jeder Kapellmeister oder Musikdirektor, dessen einfache Befähigung zur richtigen Leitung von Aufführungen wahrer musikalischer Kunstwerke lediglich in Betracht zu ziehen wäre, wenigstens von einigen näheren Bekannten auch für einen bedeutenden Komponisten gehalten werden muss, um der Bestallung durch die respektiven Comité's oder Intendanzen die nöthige Ehre zu machen. Welch' unermessliches Unheil hierdurch andererseits über den Geist der Aufführung unserer wirklichen musikalischen Kunstlitteratur gekommen ist, da eben die Haupterforderniss schlichter, für ihre wichtige Aufgabe verständig gebildeter Dirigenten ganz ausser Acht gelassen wurde, diess nachzuweisen müssen wir ebenfalls einer besonderen Untersuchung überlassen, um wiederum zunächst nur die Konstatirung der physiognomischen Beschaffenheit des von uns gemeinten Musikers unserer Zeit festzuhalten. Was in Folge des soeben besprochenen Resultates zum bürgerlichen Fortkommen half, möglichste Berühmtheit auch als „Komponist", ward somit das Hauptaugenmerk, — wie diese Berühmtheit zu erreichen sei, die theils angenehm schmeichelnde, theils aber auch peinlich aufregende Hauptsorge des Musikers. Das Komponiren selbst ist zwar heut' zu Tage bald und leicht zu erlernen: aber so zu komponiren, dass darüber die Berühmtheit leicht und bald von selbst komme, das ist und bleibt ganz abscheulich schwer. Die Meisten begnügen sich daher mit einer mässigen Lokalberühmtheit: das trauliche Epitheton „unser" zu dem „genialen Meister" u. dgl. muss gewöhnlich dafür mit in den Kauf genommen werden.

Nun aber kam eine ganz neue Gattung von Musikern auf, deren Mittel es erlaubte, die Sache höher zu treiben: ungemeine Beispiele des Gelingens lagen *vor; des seligen Meyerbeer's Fortune* liess nicht ruhig schlafen. Wir könnten mit einigen Charakterstrich die Bemühungen eines solchen Musikers, um je Preis gehörig berühmt zu werden, zeichnen: doch dü es nicht recht sein, an den komischen Einzelhei seiner Irrfahrten nach Berühmtheit uns belustigen wollen, was andererseits nicht ausbleiben würde. Die Musiker, der vom zartesten Knabenalter an, mit s dauerndster Ueberwachung aller irgend sich darbieten und aus dem vorliegenden Buche sehr leicht zu erk nender, hilfreicher Chancen hierfür auf die Bahn Berühmtheit getrieben wurde, ohne es je durch e offene künstlerische That zu einem wirklichen Erfo zu bringen, ergriff zuletzt, das grössere Ruhmesthea Frankreichs und Italiens aufgebend, das bescheiden Auskunftsmittel seiner einfacheren deutschen Zunft nossen. Er wurde in Köln a. Rh. Musikdirektor, es scheint besonders der so weit verbreiteten und lesenen Kölner Zeitung wegen, für welche er b einen besonderen Freund, den verstorbenen Profes Bischoff, nachdem er ihm den Werth seiner Werke e deckt hatte, als andauernden Ruhmesarbeiter zu verw den wusste. Immerhin eine mühselige Arbeit. A glaubte unser Musiker einmal sie aufgeben zu könn um ganz besonders schnell berühmt zu werden: er hielt einen Ruf als Dirigent der italienischen Oper Paris, liess Köln, Musikschule und Konzert-Direkti eifrigst fahren, und glaubte nun der Sache im *Flu* beikommen zu können. Allein, so wie er es *im Gro* sen betrieb, hatte unser Musiker immer Unglück: auch mit der italienischen Oper in Paris. Köln mus wieder gut sein: er kehrte zurück, um nun zu v suchen, ob er sich durch seinen Bischoff nicht wen stens zum niederrheinischen Pabst machen könnte. war auf dem besten Wege dazu, als er erfahren mus dass selbst der Niederrhein ihm noch nicht so g sicher sei: das Musikfestcomité war auf den Gedank gekommen, seine Feste doch nicht lediglich zum Mono der Lokalberühmtheit zu machen, und hatte ei Tages zu der Leitung eines solchen einen Ande eingeladen. Dieser Andere war nun für unseren M siker der allerfatalste Gegensatz: Jenem war von frü ster Jugend an das Berühmtwerden so ganz von sel und kinderleicht gekommen, dass der qualvoll ver bens darnach sich Abmühende in den rasendsten Aer gerade über diese Entgegenstellung verfallen mus — Herr Ferdinand Hiller, der Verfasser des ob angezeigten Buches, ist es, dessen Leiden wir uns soel vorführten: der mühelos, durch den Eigensinn der reichster Fülle gerade ihn begabenden Natur zur rauschendsten Berühmtheit gelangte Andere war Fra Liszt. Der Vorfall, von dem wir sprechen, er net sich im Sommer 1857. Zu welchem Ausbru seines Aergers sich Herr F. Hiller, sonst so zahm geschmeidig, bei dieser Gelegenheit verleiten liess, wer wir bei näherer Beachtung seines Buches ersehen.

Für jetzt nur noch ein Wort zu Herrn „M. H welcher sich um uns das Verdienst erworben h durch einen in der Wochenausgabe der Augsbur

gemeinen Zeitung vom 15. Nov. d. J.*) zu lesenden ikel auf das Hiller'sche Buch aufmerksam zu machen, da wir hieraus einige lehrreiche Wahrnehmungen innen durften, unsere dankbare Beachtung auf gezogen hat. Wir wollen diese Verbindlichkeit ch einige Gegenbelehrungen unserer Seits zu erwin suchen. — Im Betreff eines damals veröffentlichten nun durch Wiederabdruck in dem angezeigten Buche selben der Vergessenheit entrissenen Zeitungsartikels Herrn F. Hiller, lässt Herr M. H. sich folgendersen vernehmen:

„Am höchsten rechnen wir dem Verfasser seinen Bericht über das Aachener Musikfest 1857 an, denn hier bewährte er den Muth, den Marx den Musikern abspricht. Es ist keine Kleinigkeit gegen eine von der breiten Mittelmässigkeit vergötterte und sich selbst gegenseitig vergötternde Clique aufzutreten, gegen eine Armee von Musikern, die mehr Zeitungsnotizen als Noten schreibt; keine Kleinigkeit den Koribanten zu sagen, dass sie nur Lärm machen, um die Stimme des Götterkindes zu überlärmen; keine Kleinigkeit, der Sekte die Wahrheit in's Gesicht zu werfen, dass ihr Liszt nicht zu dirigiren verstehe, und dass ihre Musik nur in Ausnahmsfällen Musik ist. Die Polemik, die Hiller damals eröffnete, hat heute schon ihre Frucht getragen, und viele von denen, die ihn damals am liebsten gesteinigt hätten, sind heute seiner Meinung." —

Wem nun die genaue Physiognomie der hier berten Personen und Umstände bekannt ist, der kann Ende begreifen, dass so etwas, wie das hier Gekte, im Gespräche zwischen den Herren M. H. und Hiller, wenn es vielleicht gilt einem soeben aus Carnien angelangten neuen Zöglinge der Kölner Musikle sich in einem würdevoll streitbaren Lichte zu en, geredet wird; auch dass etwas derartiges im uthigenden Briefverkehre unter einander zur Niederift gelangt, ist fasslich: dass es aber öffentlich gekt wird, können wir nur daraus erklären, dass e Herren von jener „Armee von Musikern, die r Zeitungsnotizen als Noten schreibt", das berunde Wissen hegen, dass sie ganz und gar nicht tirt. Denn wäre nur ein schwacher Trümmerrest r solchen, vom Kölner Falstaff in der grossen lacht am Niederrhein besiegten Armee wirklich handen, so müsste ihnen doch füglich vor einer von „Zeitungsnotizen" bangen, welche, nach dem was (wie hier ersichtlich) selbst darauf geben, ihnen immer das einzig reale Objekt der Freude und Leides sind. Wir glauben mit Sicherheit annehmen dürfen, dass die Herren schon diessmal sehr überht davon sein werden, einen armen Versprengten der 1857er Niederlage plötzlich seine Stimme eren zu hören: denn so sicher wähnten sich die ren in ihrem stillen öffentlichen Verkehre, dass sie, r den verwunderlichen Erfolg ihrer Heldenthaten st erstaunt, nun auch finden zu dürfen glaubten, That, welche solch' erstaunliche Erfolge bewirkte, se doch allermindestens von dem „Muthe" eingegeben esen sein, welchen der selige Marx den Musikern, it sogar sich selbst, absprechen zu müssen vermeinte. Dass hierbei Herr M. H. Wuth mit Muth verwechselt, gewinnt somit einen Sinn. Einen Erfolg erlebten die Herren damals auch: der Geifer, zu welchem der Eifer sich in einem für semitische Sprachbedürfnisse organisirten Mundwerke so kräftig schnell umsetzt, ist durchaus widerwärtig; man weicht ihm aus, und wär's nur um seine Bekleidung davor zu bewahren.

Dennoch dürfte es einmal vorübergehend an der Zeit erscheinen, um gewisser gemeinnütziger Zwecke, wie z. B. der Beleuchtung des heutigen deutschen Musikwesens willen, die rechte geiferdichte Tracht anzulegen, um mit diesen Herren ein Wort zu sprechen. Und so möchten wir für diessmal Herrn M. H. noch etwa folgende Verwarnungen und Belehrungen zukommen lassen. Vor allen Dingen muss man, wenn man die Kölner und die Augsburger Allgemeine Zeitung in der Weise zu seiner Verfügung hat, dass irgendwie günstige Berichte über thatsächliche Erfolge der Gegner stets wenigstens mit hämischen Bemerkungen der Redaktion begleitet werden, nicht die Ungereimtheit begehen, diesen Gegnern Berühmtheit durch Zeitungsreklame vorzuwerfen, ohne nicht zugleich nachzuweisen, welches mindestens jenen beiden verbreitetsten deutschen Zeitungen (wir nannten gut gelaunt nur sie) gleich stark gelesenes Blatt ihnen seit Dezennien zu Gebote steht. Ferner: durch die Unbetheiligung des Gegners am grossen Zeitungswesen muss man sich nicht zu der Unvorsichtigkeit verführen lassen, über Dinge zu schreiben, von denen man nichts versteht; oder, wenn das zu Schreibende von Solchen eingegeben wird, von denen anzunehmen wäre, sie verstünden etwas, so muss man sich vor Auslassungen hüten, welche vom Gebiete des Sachverständnisses in das des persönlichen Beliebens hinüberspielen: wir meinen, man müsse sich dann ruhig, nicht genial geriren, weil man sonst auf dem immerhin schlüpfrigen Felde der Unkenntniss nicht weiss, wie es bekommen kann. Daher in Allem etwas mehr Maass! Man lobe Herrn F. Hiller, seine Liebenswürdigkeit, seine Sanftmuth, seine angenehme Unterhaltung in Gesellschaft, sein fertiges Klavierspiel, seinen regelrechten Taktschlag, seine gediegene Art zu komponiren; auch wird es viele Mitglieder von Gesangvereinen interessiren zu sehen, dass man von der „Zerstörung Jerusalems, den Psalmen" u. s. w., in welchen sie einmal mitgesungen hatten, auch nach der Zeit noch gedruckt lesen kann: diese Freude darf man dem Einen wie den Anderen bereiten, ohne bei dieser Gelegenheit von „Unsterblichkeit" und dergleichen grossen Dingen zu reden; davon sagt sich's leicht, aber was denkt sich der, der es liest? Auch setze Herr M. H. den Leser im Betreff seines Gedächtnisses nicht in Verlegenheit: z. B.

„Erinnert sich der Leser, dass er im Verfasser dieser Aufsätze einen tiefen Kenner und Meister seiner Kunst vor sich hat?"

Diese Frage erregt die Verlegenheit, dass man entweder Herrn F. Hiller gar nicht kennt, oder, wenn man ihn kennt, von dem, was Herr M. H. meint, keine

*) (1867).

Erinnerung haben kann. Alles das sind schädliche Schwächen für den Fall, dass solch' ein Elaborat einmal näher in Betrachtung gezogen wird, wogegen dann der Verfasser eigentlich darauf rechnen müsste, dass diess nicht geschehe. Es geschieht aber doch einmal und wird wieder geschehen, wenn erneuete Veranlassung kommt. Desshalb rathen wir denn auch schliesslich, dass es immer noch am besten sein dürfte, Herrn F. Hiller, wenn denn doch das Bedürfniss darnach mit Naturnothwendigkeit vorhanden ist, *cum grano salis* zu leben; da uns sehr viele angenehme und treffliche Eigenschaften Herrn F. Hiller's bekannt geworden sind, findet uns Herr M. H. gern geneigt, bei solchem Lobe ihn herzlich zu unterstützen; wir hoffen, dass schon bei näherer Beleuchtung des vorliegenden Buches hierzu willkommene Veranlassung geboten sein wird. Nur — den Grund nannten wir — vermeide Herr M. H. den Eifer, rede keine Unwahrheiten nach, setze sich nicht auf das hohe Pferd und versteige sich nicht gar etwa in das Dithyrambische, wo dann das mit zärtlichem Seitenblicke auf den Kölner Freund angezogene „Götterkind" dem tumultuarischen „Koribanten" Liszt gegenüber sich ganz erstaunlich lächerlich ausnehmen muss. So etwas geht nicht, selbst nicht im heutigen musikalischen Deutschland. — Und nun zur Sache, dem litterarischen Objekt!

Dieses, ein Buch von zwei Bänden, näher betrachtend, finden wir, dass es Feuilleton-Geschwätze ist, über das wir nichts zu sagen haben, welches wir aber dem Leser aus vielen Gründen zur Durchsicht, Herrn W. H. Riehl aber im Besonderen zur kulturhistorischen Studie empfehlen, und zwar letzteres wegen der verschiedenen feinen Cigarren, die der Verfasser darin bei Rossini raucht. —

„Die Walküre" von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas.

Von **Gottlieb Federlein.**

(Fortsetzung.)

Erster Act.

3. Scene.

Wie aus dem Schauer banger Nacht dröhnen uns die Harmonien der bebenden Tuben entgegen, während aus den Bässen wie aus verhängnissvoller dunkler Tiefe das Schwert-Motiv emporsteigt. Denn was tief den Helden Siegmund erschüttert, ist der Gedanke, sich waffenlos zu sehen, waffenlos im Hause des Todfeindes Hunding, dessen drohende Erscheinung seinem Geiste *immer peinlicher sich aufdrängt.* Nicht ohne Grund wird das Hunding-Motiv rhythmisch zuerst von Pauken markirt, während das Schwert-Motiv in Bässen zu überwiegender Bedeutung gelangt; s geht jener Rhythmus auch noch an die Hörner welche die zum Zweikampf drohende Erscheinung ding's gleichsam verkörpern. Durch diesen unheimli stets hartnäckiger auftretenden Schlachtruf dring der Trompete (A moll) das Schwert-Motiv, die dagegen schweigen. — Immer düsterer umwölkt der Geist Siegmund's, bis er seiner geängsteten Luft macht in den Worten: „Ein Schwert verhiess der Vater, ich fänd es in höchster Noth"; dab von ergreifender Wirkung die plötzliche Harme folge A — F — A moll, und zugleich von themati Bedeutung neben dem Gesangs-Motiv Siegmund's in den Bässen breitgelegte Vertrags-Motiv Wo Ich verweise an dieser Stelle auf die harmonis ch thematische Analogie im „Rheingold", 4. Scene „Rheingold", A. 207, Z. 5,—208) und auf meine d Darlegung des dramatischen Inhalts. Was dort Wot Gott im Geiste sich vorgenommen, das hat er als Wälse ausgeführt: für den stärksten Helden stiess Schwert in den Eschenstamm, jetzt soll es der sung Siegmund zu seinem eigenen Heil und, wi Vater es gewünscht, zur Befreiung des Gottes W von lästigen Verträgen dem Stamme entreissen.

Wenn der waffen- und wehrlose Siegmun seinem Schmerze der Erscheinung Sieglindens gede „Ein Weib sah ich wonnig und hehr", da erheben Violoncelle das rhythmisch vergrösserte Sehnsu Motiv (Bsp. 6). Doch kaum verklingen diese T als von Neuem in Siegmund die Erinnerung an ding (durch den Hornruf angedeutet) erwacht, der Weib im Zwange hält, das seinen Blicken entschwun und wiederum bricht Siegmund in den Hilferuf an Vater Wälse aus. Das Orchester bringt durch Klangfarbe der tiefliegenden Saiteninstrumente im V mit den Hörnern diese Stimmung zu rührendem druck, und den Hörer ergreift tiefes Mitleid für geängsteten Helden. Da bricht plötzlich ein h Schein durch das Dunkel der Nacht, im hochliege Accordtremolo der Violinen versinnlicht; die Trom kündet das Schwert-Motiv im freundlichen C dur denn am Stamme der Esche erglänzt der Griff Schwertes, welches der Wälsungensohn ersehnt. tritt ein musikalischer Wendepunct ein, von wo ein Blick nach rückwärts und vorwärts den I des Monologs Siegmund's und dessen formelle grenzung am klarsten erkennen lässt. Schon in ersten Scene machte ich vorbeigehend auf die Be tung der C dur-Tonart aufmerksam, aber in eindr licherer Weise tritt dieselbe in dem Monolog auf. Anfang der Scene war die herrschende Grundto A moll (58 Takte); mit dem Eintritt des Schw Motivs wird es C dur. Ich greife also von dieser S an weit voraus bis zu den Worten: „Tief in des Bu Berge glimmt nur noch lichtlose Gluth", und als Gr steine innerhalb dieses Rahmens dienen stets die Cäs

durch das Schwert-Motiv (als Fanfare von der ete in Cdur erklingend) erkennbar werden. esem ersten Abschnitt von 14 Takten vernehmen wir zweimal das Schwert-Motiv und energischen Tones *staccato* vorgetragen. Es ist Held, dem diese freudigen Klänge entgegen-n, und wesentlich erscheint hierbei die Stimmung das Aufsteigen der Harmonien nach der Ober-dur gehoben. Doch mit dem Schwerte zugleich it Siegmund ein liebendes Weib.

Den zweiten Abschnitt, 17 Takte (7+10), wiederum mit dem Schwert-Motiv in Cdur die ete ein, jetzt aber zart und *legato;* Flöten, Oboen larinetten, welche der Orchesterfarbe zu freund-m Glanze verhelfen, tragen das mehrgenannte im Triolenrhythmus nach oben, als sollten sie dens reines Bild vor die Seele des Helden zau-ler in dem aufleuchtenden Scheine den Blick der den Frau zu erkennen meint. Die Oboe, welche ier über den Gesang erhebt in den Tönen des rt-Motivs, sinkt schliesslich mit inniger Melodie-wieder herab, als breitete sich die schützende rettender Liebe unsichtbar über den einsamen aus. Sinnig vermengt sich dem Schlussgedanken Abschnittes, der modulatorisch nach E moll ab-der Oboenklang mit dem Schwert-Motiv, welches als Fanfare in Cdur *staccato* vorgetragen wird.

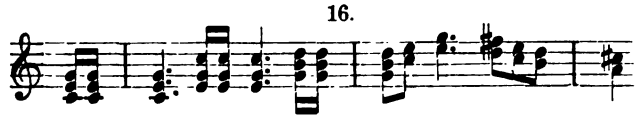
In dem dritten Abschnitte, welcher kte (9+11 resp. 10+10) umschliesst, erreicht efühlsströmung den Höhepunct. Sprache und durchdringt die Wärme tiefempfundenen, von em Herzen dem hilflosen Helden gespendeten s. Dem entsprechend verändert sich auch das tercolorit; die Geigen enden das schwirrende lo in der Höhe und spielen allmählich abwärts l zur Synkopenbegleitung hinüber. Eine ruhigere ng welt uns aus den gehaltenen melodischen ienspielen verschiedener Orchesterstimmen (Horn, agott) entgegen, und die sanftwiegenden Harmonien rfe umgaukeln des Helden flüchtigen Traum, der ich leuchtend vorüberzieht wie die Sonne, wenn h des Tages Gluth zur abendlichen Ruhe hinter versinkt. Aehnlich wie im dritten Abschnitte wir die orchestrale Beigabe für den Gesang in dem vierten Abschnitte (vom Schwert-*legato* eingeleitet und in 10 Takte gefasst), nur tzt die Begleitungsrhythmen der Harfe und der instrumente verlangsamen: da kündet wiederum nfare *(legato)* den letzten

fünften Abschnitt an. Wie die Leuchte am stamme allmählich erlischt, so erklingt auch das t-Motiv jetzt im zartesten *piano*. Die Harfentöne nmen, und als nun nächtiges Dunkel das Auge des deckt, da scheuchen die schrillen Klänge der e und die dumpfen Schläge der Pauke (Hun-otivrhythmus) den süssen Traum aus des Helden *und rufen in Siegmund die* traurige Erinnerung zurück, dass es sein Feind ist, unter dessen Obdach er jetzt ruht.

Kaum verhallen die dumpfen Paukenschläge, da taucht wie mit schüchterner Heimlichkeit das Erkennungs-Motiv Bsp. 13 im *pp* von der Oboe (Cdur) auf. — Es erscheint Sieglinde aus ihrem Gemache, und das Motiv Bsp. 8, welches in der ersten Scene den Rettungsentschluss Sieglindens bezeichnete, begleitet ihre sorgsamen Schritte. Mit der Frage: „Schläfst du, Gast?“ tritt sie jetzt in Siegmund's Nähe und enthüllt das Geheimniss vom Wälsungenschwert, wann und wie dasselbe in den Eschenstamm eingefügt worden sei. Für diese Erzählung Sieglindens bieten sich abermals formelle Anhaltspuncte, welche das Verständniss des Inhaltes wesentlich erleichtern. Ich ziehe die Uebersichtslinie von dem Eintritt des Erkennungs-Motivs (Cdur) bis zu den Worten Sieglindens: „Ich weiss auch, wem allein im Stamm er das Schwert bestimmt.“ Wie in dem Monologe Siegmund's, so greifen auch hier das Schwert-Motiv und die Cdur-Tonart in die formelle Entwickelung bedeutsam ein; ja auch nach modulatorischer Seite findet sich überraschende Analogie. In jenem Satze sind die Wendungen aus Cdur nach Edur und E moll auf kürzeren Raum beschränkt, gleichsam als schwache Streiflichter auf die momentanen Gefühlsregungen fallend; hier entfalten E moll und Edur sich in weiteren Rahmen, um die lebhaft erwachenden Empfindungen Sieglindens zu unterstützen, welche die Erinnerung an die Vorgänge während des Hochzeitgelages im Hause Hunding's in ihr erweckt. Auch der Vortrag des Schwert-Motivs verdient Beachtung: in Siegmund's Monolog wechselte *staccato* mit *legato*, und letztere Vortragsweise entsprach stets der symbolischen Bedeutung des Textes, wenn Siegmund aus Blick und Miene Sieglindens die Hoffnung zu schöpfen wagt, das rettende Schwert zu gewinnen. In Sieglindens Erzählung aber, die mit aller Bestimmtheit auf das Schwert hinweist, begegnen wir bloss dem *staccato*-Vortrag jenes Motivs.

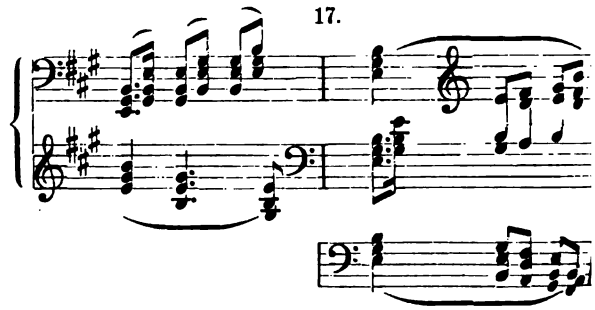
Jedoch zurück zum Ausgangspuncte (dem Erkennungs-Motiv in Cdur), von welchem aus die erste Periode 24 Takte umfasst. Nach einer Wendung zu E moll hin, während welcher Sieglinde des in tiefem Schlafe ruhenden Hunding's gedenkt, unterstützt das abermals durchbrechende Cdur Sieglindens heissen Wunsch, dass Siegmund die Waffe gewinnen möge. Die auflodernde freudige Hoffnung Sieglindens, ihrem Gaste Hilfe bieten zu können, spricht sich in der raschen Triolenfigur von Bratschen und Violinen aus, dazu verleiht die ruhige Begleitung der Hörner, Clarinetten und Oboen der Stimmung ergreifende Wärme und Innigkeit. Jetzt eröffnet der Trompetenruf mit dem Schwert-Motiv die zweite Periode, welche ich bis zu den Worten: „Bis zum Heft haftet es drinn“ ausdehne. Hier gesellt sich zum Schwert-Motiv ein neues, von den Hörnern zuerst aufgenommenes Thema, welches im Verlauf der Scene noch namhafte Bedeutung gewinnt und deshalb sogleich an diesem Orte notirt werden dürfte. Ich nenne dies den Siegesruf der Wälsungen:

16.



Sieglinde nämlich begrüsst schon in ihrem Innern Siegmund als den stärksten Helden, dem die Waffe bestimmt, noch aber dürfen ihre Lippen es nicht laut verkünden, weshalb hier musikalisch nur die Andeutung obigen Siegesrufes erfolgt. Den modulatorischen Weg durch diese zweite Periode kennzeichnen abermals die Tonarten Emoll, Edur, Cdur. Schlichten Ernstes, wie ihn die tiefliegenden Streichinstrumente im gehaltenen Emoll-Dreiklang trefflich charakterisiren, gedenkt Sieglinde des Festgelages während ihrer Hochzeit, wobei der erzählende Ton sich dem feierlichen Ernste zuwendet, sobald sie die Dazwischenkunft Wotan's (als Vater Wälse) berührt. Jetzt halten Hörner und Posaunen die Stimmung des Imposanten fest (Edur), bis der musikalische Ausdruck sich der rein persönlichen Stimmung bemächtigt, welche in dem wunderbaren, von Bratschen und Violoncellen begleiteten Satze sich geltend macht: „Mir allein weckte das Auge süss sehnenden Harm, Thränen und Trost zugleich." Während nun jene Instrumente im Edur-Accord ausschwingen, fährt Sieglinde in der Erzählung fort: wie nämlich Vater Wälse das Schwert in den Eschenstamm gestossen. Gleichzeitig bringen die Hörner das Schwert-Motiv erst ein-, dann zwei-, endlich dreistimmig (Edur — Adur — Amoll), bis der Schwertruf im *piano* an die Trompete zum Quartsextaccorde *g-c-e* übergeht, nach dessen Auflösung in die Dominantharmonie *g-h-d* sodann das Motiv, im markigen *forte* durch die Trompete erklingend, den Anfang der dritten Periode bezeichnet. Die eben erwähnte Dreistimmigkeit des Schwert-Motivs veranlasst mich nebenbei zu einem Vergleich mit jener Stelle in der zweiten Scene, wo ich derselben Darstellung des Liebes-Motivs erwähnte; ich möchte nämlich in der Dreistimmigkeit des Schwert-Motivs die geistige Verkettung Wotan's mit dem Wälsungenpaar, eine durch das Schwert Nothung geheiligte Trias, als idealisirt gedacht wissen. Sieglindens Erzählung geht nun in der dritten Periode zu Ende, in welcher die Harmonik wiederum auf Cdur — Emoll — Edur beschränkt ist; ebenso zeigt diese letzte Periode nach instrumentaler Seite hin viel Aehnlichkeit mit der vorhergehenden. Hier erzählt nun Sieglinde weiter: „Gäste kamen und Gäste gingen, die Stärksten zogen am Stahl, keinen Zoll entwich er dem Stamm." Unter der Begleitung der Posaunen, als sollten diese Töne die Erinnerung an jene reckenhaften Gestalten der Gäste zurückrufen, erhebt die Trompete das Schwert-Motiv, hier aber das einzige Mal *legato*. Wer sich der Umgestaltung des Runenzauber-Motivs mit Bezug auf Mime's Person aus dem „Rheingold" erinnert, wird hier die Bedeutung des *legato*-Vortrags im Zusammenhalt mit den Gästen in Hunding's Haus sofort erkennen. *Der nun* folgende Dur-Satz weist nach Form und *Inhalt auf den in Edur aus der zweiten* Periode zurück. Dort wurde mit dem Walhalla-Thema von dem Cl der Hörner und Posaunen Wotan als der ehrwür Greis begrüsst, vor dem die rauhen Mannen gehe Bangen ergriff, hier aber schreitet das Walhalla-Th auf den sanft schwingenden Saiteninstrumenten ein denn Sieglinde hat damals schon Wotan als den V Wälse erkannt, daher weiss sie auch, für wen a Wotan das Schwert bestimmte. Das thematische füge dieses Edur-Satzes symbolisirt in höchst cha teristischer Weise das Gefühl der Zusammengehörig der Wälsungen: Violinen und Bratschen tragen stimmig das Walhalla-Thema vor (Wotan); um dass gruppirt sich sodann nach oben ein Dreichor Hörnern (Siegmund) und endlich ein solcher von loncellen nach unten (Sieglinde) mit aphoristischen klängen aus jenem Thema.

17.



An diese letzte Periode aus der Erzählung S lindens schliesst sich, während die Tonfülle im chester stetig anwächst, ein in lebhaftem Tempo da fliessender Wechselgesang zwischen Sieglinde und S mund in Gdur an. Der Ernst, welcher bisher auf Scene gelegen war, ist abgestreift; ein Gefühl durchbebt Sieglindens Herz: die Hoffnung, den Fr zu finden, der ihre Schmach rächen, Leid und G enden möchte. Jetzt erkennt Siegmund den Ruf Schicksals; der aus Sieglindens Gesang ihm entge hallt, denn er ist der Held, der Schwert und gewinnen, der mit freudiger Rache die Schmach lindens sühnen will. Auflacht er nun in heiliger I er hält die Hehre umfangen, er fühlt ihr schlage Herz! Dieser freudig bewegten Stimmung, welche den Charakter von Reinheit und Hoheit erhält, die Musik in ergreifender Weise gerecht.

Nachdem die Trompete durch das Schwert-M den Triumph rettender Liebe uns ahnen liess, br sich jetzt mit kräftigem Schall das Sieges-Motiv Wälsungen Bahn (Bsp. 16), und aus einer hastig rh misirten Begleitungsfigur der Geigen vernehmen gleichsam der Herzen warmen Schlag. Wie wir die Gliederung der vorhergegangenen musikalischen schnitte mit Hilfe des Schwert-Motivs vornahmen, können wir dies in dem vorliegenden Theile mit I des Wälsungen-Sieges-Motivs. Der Leser mag selbst hier überzeugen. Mächtig thürmen die W der Begeisterung in Sieglindens Brust sich auf, in

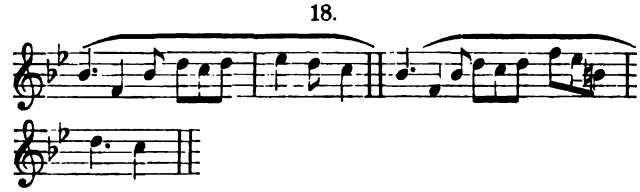
sie den ersehnten Freund und Helden in ihre Arme zu schliessen wünscht (A. 44, Z. 3), und ebenso hastig klimmen an den Klängen des Sieges-Motivs die Geigen mit den Flöten und Clarinetten zur Höhe empor. Da tritt im ernsten G moll Siegmund's Helden-Motiv (Bsp. 14) auf und leitet dessen Gegenstrophe ein. Weil dieselbe aber nach Inhalt und Stimmung in Sieglindens Strophengesang wurzelt, also nur Folge aus diesem ist, so werden demgemäss auch in Siegmund's Gegenstrophe musikalische Analogien sich bieten, und es verhilft hier wiederum das bekannte Sieges-Motiv zur klaren Formerkenntniss. Mit Siegmund's Gegenstrophe schliesst die erste Hälfte der 3. Scene ab; ich theilte sie 1) in den Monolog Siegmund's, 2) in die Erzählung Sieglindens und 3) in den Rachegesang der Wälsungen.

So berauscht denn der Freude überschwellende Lust die Sinne. Wie vorher unter dem Drucke banger Verzweiflung die Herzen nichts zu hoffen wagten, so hat jetzt die entzückende Ahnung auf Rettung die düstere Gegenwart vergessen gemacht, und als ob der Saal der Freude nicht Raum genug gestatten könnte, gesellt sich dem liebenden Paare der holde Knabe Lenz bei, dessen neu erwachendem Hauche die strenge Thüre weicht. Herrliche Frühlingsnacht leuchtet herein, und wie des Frühlings wärmender Hauch die schwellenden Knospen am dürren Baume löst, so löst der Liebe besänftigende Rede den Bann der Sorge von den Herzen und erweckt sie von Neuem zu des Lebens wonnigem Dasein! So verscheucht auch der Harfe zartes Schwirren den ungestümen Anprall der Posaunen: denn „siehe, der Lenz lacht in den Saal", und des Vollmonds goldne Pracht ergiesst sich von des Himmels Bogen herab auf die Zufluchtsstätte der Liebe: da flimmerts denn auch durch die weichen Flöten und Clarinetten in wiegendem Triolenrhythmus herab zu den ruhig schwingenden Saiteninstrumenten, welche sich nunmehr dem Gesange Siegmund's anschmiegen, in den Bässen aber rührt sich während der acht Einleitungstakte ein Motiv, welches im „Rheingold" den Gesang der Rheintöchter: „Rheingold leuchtende Lust" so wirksam unterstützte (s. „Rheingold", Jahrg. II d. Bl., S. 242, Sp. 2, Bsp. 2). In des Rheingolds heiterem Glanze erfreuten sich damals die Kinder Erda's, in des Mondes Glanz freuen sich jetzt Aug an Auge Wälse's Kinder ihres Glückes. Mit dem Liebesgesang Siegmund's („Winterstürme wichen dem Wonnemond") beginnt nunmehr die 2. grössere Hälfte der 3. Scene.

Wenn ich es unternehme, an diesen Schlusssatz der 3. Scene die analytische Feder anzulegen, so beschleicht mich eine gewisse Scheu. Mir ist, als ob ich die im Sonnenlicht widerscheinenden Perlen des Morgenthaues von der Blume streifen sollte, so weihevoll gemahnt mich der Zauber, der aus Poesie und Musik dieses wunderbaren Baues dem Hörer entgegenströmt. Eine ahnungsvolle, von milder Wehmuth angehauchte Stimmung, die sich zum Schlusse energisch erhebt, durchdringt diesen wundervollen Satz. Wenn ich dennoch den Versuch der Analyse wage, so kann meine Absicht nur darauf gerichtet sein, für den formellen Aufbau Anhaltspuncte zu geben und damit zugleich anzudeuten, wie den Forderungen der musikalischen Steigerung, welche die dramatische Anlage des Textes erheischt, entsprochen ist.

Auf wiegender Accordbegleitung ($^9/_8$) wird das Lied Siegmund's vom Streichquartett getragen. Herrlich wird hier die Wunderkraft des Lenzes besungen, wie er mit zarter Waffe die Welt bezwingt, und es ist als mischten sich die erwachenden Stimmen der Natur darein, wenn Oboe und Clarinette dem melodischen Zauber der menschlichen Stimme folgen. Streift nun hier die Sprache schon an die Grenze der Musik, so wird die hochpoetische Stimmung noch durch einen süssen melodischen Reiz gehoben, dem sich wohl kein fühlendes Herz wird entziehen können. (Ich muss den ersten beiden Takten aus dem Liebesgesang nebst einer kleinen Variante derselben deshalb Raum zuweisen, weil diese Motive in späteren Scenen von dramatischer Bedeutung erscheinen.)

18.



In höchst geistvoller Weise wird in der Folge durch die Dichtung das Bündniss Sieglindens mit Siegmund in der Vereinigung von Liebe und Lenz symbolisirt. Es ist das stille Sehnen der Herzen nach der Liebe beglückenden Wonnen, das der erwärmende Hauch der Lenzeslüfte erweckt, und Orchester- wie Gesangsmelodie umschlingen sich dabei in mannichfaltigem Wechsel mit den Tönen des Sehnsuchts-Motivs (A. 49). Auch über die Instrumentation breitet sich in diesem Satz ($^3/_4$) mehr Fülle und Wärme aus; die zarten Flöten wetteifern mit der Clarinette und der ersten Violine in dem Gesange des ebengenannten Motivs, während die Bratsche durch weitausgreifende accordliche Arpeggien den rhythmischen Pulsschlag aus der gleichmässigen $^9/_8$-Taktbewegung zu gesteigerter Thätigkeit erhebt (durch 32tel), um sich gleichsam der hie und da sich einmengenden Harfenklänge zu erwehren. Denn auch die e wollen nicht fehlen, wenn es gilt, der Liebe im Lenz zu huldigen; ja, begeisternd fluthen der Leier Töne empor, wenn sie mit Siegmund jubelt: „Vereint sind Liebe und Lenz". Mit diesen Worten Siegmund's haben die Violoncelle das erste Motiv (Bsp. 18) aus dessen Lenzeslied aufgenommen, und nachdem die Violinen dieselbe Melodiephrase über 4 Takte fortgeführt haben, beginnt Sieglindens Gegengesang: „Du bist der Lenz, nach dem ich verlangte in frostigen Winters Frist". Dieser Gegensatz findet seinen Abschluss in den Worten: „Wie tönender Schall schlugs an mein Ohr, als in frostiger Fremde zuerst den Freund ich ersah" (A. 52).

Hatte Siegmund's Liebeslied die Grenze der B dur-Tonart nicht überschritten, so ergibt sich dagegen in

Sieglindens Gegengesang ein harmonischer Fortschritt zur Des dur-Tonart hin, und es werden durch die harmonisch-modulatorischen Einschnitte auch genau die formellen Gliederungen innerhalb der Gegenstrophe bezeichnet. Vier periodische Abschnitte sind es, von denen jeder sein charakteristisches Gepräge der instrumentalen Ausstattung an sich trägt, wenn gleich als hauptsächlicher melodischer Inhalt für das Ganze das Sehnsuchts-Motiv, dem zeitweilig das Motiv der Wälsungen beitritt, festgehalten wird. Sieglindens ersten Worten schon: „Du bist der Lenz" ist z. B. letzteres Motiv untergelegt, als wollte Sieglinde damit aussprechen, dass der Lenz, den sie begrüsst, alle Noth und Beschwerde ihr vom Herzen genommen habe.

(Fortsetzung folgt.)

Tagesgeschichte.

Musikbrief.

Berlin.

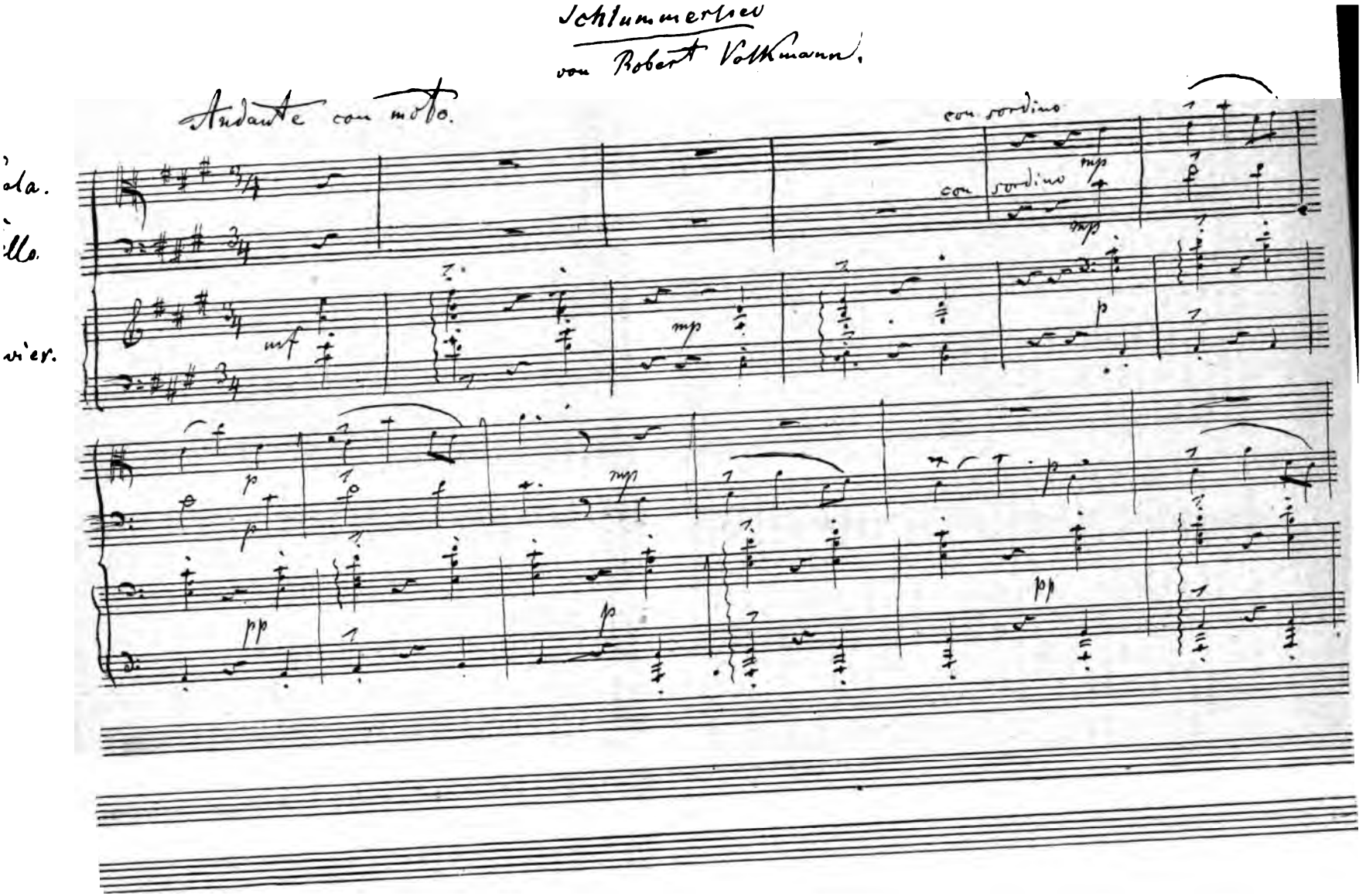
(Fortsetzung.)

Unser Domchor erwarb sich das Verdienst, die Bekanntschaft mit einem alten, interessanten Werke vermittelt zu haben: er führte in einem seiner Concerte die Passion von Heinrich Schütz auf, dieselbe, welche Carl Riedel neuerdings der Oeffentlichkeit übergeben hat.*) Schütz, auch Sagittarius, auch der Vater der deutschen Musik genannt (1585—1672), schrieb in hohem Alter, nämlich 1665 und 66, die vier Passionen; er hielt sie für das Beste unter all seinen zahlreichen Werken, und viele verständige Leute nach ihm müssen wohl derselben Ansicht gewesen sein, denn sonst würde z. B. der alte Johann Zacharias Grundig, weiland Cantor an der Kreuzschule zu Dresden, nicht die vier Passionen eigenhändig auf das Säuberlichste abgeschrieben haben. Diese Abschrift gehört zu den Schätzen der Leipziger Stadtbibliothek und wird gegenwärtig von Hrn. Dörffel gehütet. Vordem gab es eine Zeit, da hütete Hr. Prof. Riedel dieses Kleinod, und es kam ihm der Gedanke, das vergessene Vermächtniss der Welt nutzbar zu machen. Die Chöre, oder richtiger Chorsätze — die Mehrzahl besteht nur aus 4—16 Takten, nur einer ist bis zu 49 ausgeführt — liessen sich ohne Weiteres in ihrer ursprünglichen Gestalt verwenden, anders musste mit den verbindenden Recitativen verfahren werden. Aus den Formeln des Litaneien-Stils hervorgegangen und durch Bedeutsamkeit und Mannichfaltigkeit den Ursprung meist verleugnend und Alles überragend, was auf diesem Gebiete je zuvor geleistet worden war, entbehren diese „Erzählungen", Soliloquien, der harmonischen Begleitung, nicht einmal eine Generalbass-Stimme ist ihnen beigegeben, und es wäre ganz unthunlich, diese Einzelreden in der überkommenen Fassung verwenden zu wollen. Von dem Auskunftsmittel der Alten: „Der Evangelist (der eigentliche Erzähler) kann mit Begleitung einer Orgel, einer Laute u. s. w. gesungen werden. Es ist aber der Organist zu erinnern, dass er immer zierliche und schickliche Läufe und Passagen mache', möchte die Gegenwart nichts wissen wollen. Im März 1858 machte Riedel einen Versuch mit beigefügten Recitativen Bach'scher Art, welche Arrey v. Dommer componirt hatte; 1866 folgte eine kleine und 1867 eine öffentliche Aufführung mit den Recitativen von Schütz, wie sie Riedel nach jahrelangem Bemühen und reiflichster Ueberlegung für seinen Zweck gewählt, geformt und harmonisirt hatte. Im Jahre 1869, als der erste deutsche Musikertag in Leipzig abgehalten wurde, brachte Riedel die „Kreuzigung" allein zum Vortrag. Die Wirkung war überraschend, noch heute ist sie nicht vergessen, denn die Zuhörer von damals erinnern sich noch des schlagfertigen Ausdrucks der Chöre und erzählen gern von dem Erstaunen, in welches sie Vater Schütz durch sein Werk und der Riedel'sche Verein durch seine vortreffliche Ausführung versetzt habe. Die Passion, ein Auszug aus den vier Erzählungen, eine Zusammenstellung des Werthvollsten, ist mittlerweile gedruckt und somit allen Vereinen leicht zugänglich worden. Sie verdient die Theilnahme, welche ihr geworden ist; vielleicht gelingt es ihr, den Graun'schen „Tod Jesu", der leider gewohnheitsmässig noch immer als musikalische Fastenspeise aufgetischt wird, verdrängen zu helfen. Graun und Quantz galten ehedem als Repräsentanten des goldenen Zeitalters; weil ein grosser König die Beiden hochschätzte, bemühten sich Tausende, allerunterthänigst „ganz derselben Meinung" zu sein, und seit länger als hundert Jahren singt man den „Tod Jesu". In diesem Winter hat aber Papa Graun an Vater Schütz einen gefährlichen Gegner gefunden; dem Beispiele des Domchores sind Andere gefolgt, und es steht zu erwarten, dass die „Historia des Leidens" ihren Weg weiter und weiter findet.

Die Aufführung in Berlin war seitens des Hrn. v. Hertzberg, welchem die Leitung des Domchores anvertraut ist, sorgsam vorbereitet worden, für die Soli waren die besten Stimmen, die tüchtigsten Sänger auserlesen; wenn trotzdem die Ausführung der Passion dem Hörer keine ungetrübte Freude bereitete, so war die Orgelbegleitung daran schuld. Das Instrument, von dem wir längst wissen, dass es der Berliner Hof- und Domkirche keineswegs zur Zierde gereicht, scheint von Haus aus für das jüngste Gericht disponirt und gebaut zu sein, dort soll man *hören* Heulen und Zähneklappen. Mehr als einmal erinnerte ein in Gedanken liegengebliebener Pedalton an das Hangen und Bangen in schwebender Pein. Die reine Passion, das wahre Leiden! Ausserdem bemühte sich der Organist, aus eigenen Mitteln das Seinige zur Schürung des musikalischen Fegfeuers noch extra beizutragen; niemals habe ich Aehnliches gehört, unaufmerksamer, unbeholfener geberdete sich kaum jemals ein Begleitender in einem Domchorconcert. Mangelnde Vorbereitung, schlechter Tag u. dgl. m. reichen zur Erklärung nicht aus, ich vermuthete, der heil. Faselius, der Schutzpatron aller Zerstreuten, stünde im Kalender und habe die unglückliche Stunde regiert, aber es war Petri Stuhlfeier, — wenn man will, auch ein schlimmes Omen! Jedenfalls verdarben Orgel und Organist (das Textbuch nannte als solchen einen berühmten Professor!), was der Domchor gut machte. Dem letzteren gegenüber hätte man ein herzhafteres Erfassen der Juden-Chöre als bescheidenen Wunsch aussprechen mögen. Freilich ist die ganze Erziehung des Chores eine solche, welche die Verwendung drastischer Ausdrucksmittel am liebsten ausschliesst. Die Spottreden des aufgereizten Pöbels, das „Kreuzige!" des fanatisirten Haufens wurden wohl correct gesungen, doch ohne die zündende Wirkung, welche Schütz beabsichtigt und Riedel zu wiederholten Malen völlig erreicht hat. Sehr gut, weil mit einem recht gewinnenden Auflug von dramatischer Lebendigkeit, sang Hr. Prehn die beiden Partien, den Hohenpriester und den Judas. Hr. Siebert war als Jesus ganz vorzüglich, ein schwerer, ernster, etwas herber Bass; in Leipzig, wo ich ihn vier Wochen später als Heiland abermals hörte, beeinträchtigte eine starke Indisposition die Entfaltung all der guten Eigenschaften; nicht einmal die Intonation war makellos!

Am 24. März führte Riedel mit seinem Vereine die Schütz'sche Passion auf; der Leser wird freundlich gebeten, sich mit mir nach der Nicolaikirche in Leipzig zu begeben. Der Riedel'sche Verein versammelte am 24. März vermittelst der Schütz'schen Passion einen sehr grossen Kreis aufmerksamer Zuhörer um sich; von nah und fern waren Manche gekommen, um die Intentionen des Herausgebers aus bester Quelle kennen zu lernen und daraus für eigene Versuche Nutzen zu ziehen. Das Concert bot des Lehrreichen viel! Zahlreiche Proben waren vorherge-

*) Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu *Christi. Chöre und Recitative aus den vier Passionen* von Heinrich Schütz, *zusammengestellt und herausgegeben von Carl Riedel.* Leipzig, E. W. Fritzsch.



Ein Facsimile von Robert Volkmann.

gangen, besondere Ensemblestudien hatten den Organisten informirt und ihm seine schwierige Aufgabe erleichtert; dieser suchte sich wiederum mit seinem „Registrator" zu verständigen, und dieses unablässige, allseitige Mühen belohnte sich durch eine wirkliche Musteraufführung. Die Mitwirkung der Orgel war in Berlin infolge der Lässigkeit des Spielers auf das Allernothwendigste beschränkt, nämlich recht dürftig, in Leipzig trug sie Wesentliches zu dem Tongemälde bei, sie half schattiren, charakterisiren, illustriren, — sie half im besten Sinne des Wortes — malen. Besondere, consequent festgehaltene Klangmischungen begleiteten die Einzelgesänge der verschiedenen handelnden Personen, und nicht zum Schaden für das Ganze: die Figuren traten scheinbar lebendig aus dem Rahmen heraus. In dieser Beziehung erreichte die Kunst des Organisten Hrn. Papier und die Gewandtheit seines Helfers, der während des ganzen Concertes vortrefflich „im Zuge" war, den Gipfelpunct gegen das Ende der Kreuzigung, bei den Worten: „Es ist vollbracht. Und neiget' das Haupt und verschied". Hier war das Schwinden der Stimmen, das Abnehmen des Tones ein vortreffliches Hilfsmittel, den Eindruck der Stelle zu vertiefen, die Wirkung zu einer vollkommenen zu machen! Wie mit einem Zauberschlage versetzt uns das Folgende in eine andere Welt: „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss von oben an bis unten aus", heisst es weiter. Scharfe Register erklingen und erschüttern durch ihre schneidigen Contraste die Seele des Hörers. „Die Gräber thaten sich auf!" Hier war das gewaltige *crescendo* so überraschend, dass ich fest an das Vorhandensein einer constructionellen Vorrichtung glaubte und im Stillen den Orgelbauer wegen dieser effectvollen Neuerung beglückwünschte. Später klärte man mich auf, es war Alles ohne Hexerei, ganz natürlich zugegangen, insofern eben Geschwindigkeit keine Hexerei ist; zwei flinke Hände, einem verständigen, aufmerksamen jungen Manne angehörig, hatten hingereicht, um dort den Eingang zur ewigen Heimath, hier das Beben der Erde und all den Aufruhr in der Natur symbolisiren zu helfen. Ich habe weitläufig von dieser Seite der Ausführung geredet, es würde mich freuen, wenn vorkommenden Falls ein begleitender Organist sich des Gesagten erinnern und die Sache ebenfalls nicht leicht nehmen möchte. Ich erfuhr damals an mir selbst, wie viel bei einem complicirten Werke daran gelegen ist, dass Jeder absolut das Bestmögliche zu geben sich bestrebe.

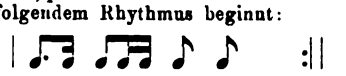
Riedel, der seine Streiter zum Aeussersten anzufeuern, seine Hilfstruppen aufs Glücklichste zu inspiriren weiss, hatte die Freude, uns „in der That" sagen zu können: Seht, so muss die Schütz'sche Passion ausgeführt werden, nur auf diesem Wege kommt dem Hörer zum Bewusstsein, dass Heinrich Schütz ein „Scharfschütz" war, der immer das Rechte traf, und dass namentlich seine Passion es wohl verdient, der Vergessenheit entrissen zu werden.

Ich erwähnte bereits, die Chöre der Juden hätten 1869 in musikalischen Kreisen Aufsehen erregt. Was ists nun mit diesen Gesängen? Was hat Schütz damit sagen wollen, was thut Riedel, um die Ideen des Tonsetzers zu verwirklichen? Diese Fragen müssen gesondert beantwortet werden. Unter den alten Passions-Componisten sind einige beflissen gewesen, die Juden wirklich als solche zu kennzeichnen. Schütz war nicht der Erste, der sich in dieser Art Malerei versuchte, er ist auch nicht der Letzte gewesen, aber er gehört zu denen, welche die Gabe besassen, durch einfache Mittel, mit wenigen, kurzen Strichen, uns die Gestalten zu zeichnen. Er war ein denkender und doch ein grosser Künstler, ein Mann von reichem Wissen und dennoch — productiv, — was manche Leute nicht mit einander in Einklang zu bringen vermögen!

Man sollte meinen, um einen Haufen eifernder, höhnender Juden musikalisch darzustellen, müsse es genügen, eine hebräische Melodie zu nehmen, wie man Schotten, Kosacken, Zigeuner, Polen u. s. w. durch Nationalweisen versinnbildlicht. Dieser Weg ist nicht der rechte, weil es keine jüdischen Nationalmelodien gibt; es kann nur von Tempelgesängen die Rede sein, und diese sind dem Andersgläubigen nicht einmal bekannt, geschweige denn so geläufig, als dass ein Componist sich zu Ausdruckszwecken so zu sagen auf sie „berufen" könnte. Ausserdem sind selbst diese geistlichen Lieder dem Wechsel derartig unterworfen, dass heute schwerlich verstanden werden dürfte, was vor 200 Jahren möglicherweise sehr deutlich war. Von der Wandelbarkeit selbst der hebräischen Tempel-Accente kann sich Jeder überzeugen, der die melodischen Phrasen, wie sie Kircher 1650 aus guter Quelle geschöpft anführt, mit denen vergleicht, welche sich heute in den Werken eines Sulzer, Meyer, Weintraub finden, oder durch Tradition sich forterbend von den „Cantoren" in der Synagoge gesungen werden. Die „alten" Melodien — manche soll bereits urschriftlich in der Bundeslade gelegen haben, die jüngste ist wenigstens immer so alt, dass sie schon in Salomo's Tempel zur Ehre Jehova's angestimmt wurde — diese angeblich steinalten Weisen sind entweder direct der katholischen Kirche entnommen, so stimmt z B. die Melodie fürs Laubhüttenfest (A. Meyer und J. Staab: Synagogen-Gesänge, 2. Auflage, Mainz): „Wajedabbêr môscheh es môa dê Adônoj el benê Jisroêl" im Wesentlichen genau überein mit der, welche im Antwerpener Processionale (1620) den Worten: „Sancte Maria, ora pro nobis!" beigegeben ist. In Weintraub's reichhaltigem Werke lassen sich eine Menge Nummern namhaft machen, welche durch ihren süsslichen Inhalt an die Zeit (17. Jahrhundert) erinnern, wo nur noch von Jesulein und seinen Lämmlein und Schäflein die Rede war. Die Kernlieder von damals sind für einen gesunden Menschen ekelhaft.

Von jüdischen Nationalmelodien ist nirgends eine Spur zu entdecken, Originale gibt es unter den hebräischen Tempelgesängen keine oder doch nur sehr wenige, Schütz und all die Anderen suchten nicht nach diesen oder jenen, sie zeichneten den Juden lediglich durch rhythmische Farben. Um verständlich zu sein, muss ich etwas weit ausholen. Die Welt hat seit langer Zeit ein Vorurtheil gegen den semitischen Stamm; es ist heute noch nicht völlig ausgerottet, wenn auch mit jedem Tage die alten Schranken morscher werden und endlich der wachsenden Aufklärung weichen müssen. Was haben uns die Juden eigentlich gethan? Besser gefragt: Was redet man ihnen durch Jahrhunderte hindurch Uebles nach? Kinderraub, Brunnen-Vergiftung, Wucher; wahrscheinlich war bei den meisten Verfolgungen schnöde Missgunst, gemeine Habsucht die stärkste Triebfeder; man wusste, die betriebsamen Leutchen heimsten die Goldgülden ein, und die Communisten, an denen es niemals mangelt, glaubten dann und wann, lediglich zur Herstellung des gestörten Gleichgewichts, eine kleine Theilung verordnen zu müssen. Die Fürsten sahen den Uebelthätern durch die Finger, denn der Jude war rechtlos, ohne den Schutz des Gesetzes, die Sympathien der Menge besass er nicht; die öffentliche Meinung, beeinflusst durch die strengen Hüter der „Alleinseligmachenden", legte sich die blutigste Hetze sehr gewandt als nachträgliche Strafe für das: „Kreuzige! kreuzige!" von Anno 33 zurecht und — schwieg, wenn sie nicht gar Oel ins Feuer goss. Der arme, geplagte Hebräer war verachtet, und für ihn fanden die Passions-Componisten endlich auch ein „verächtliches Metrum", das würdelose „pyrrhichische Mass", kurze, ohne Accent hastig hin und herfahrende Achtel, die Antipoden des geheiligten Spondäus. Im 18. Gesange der „Ilias" hüpfen blühende Jünglinge und vielgefeierte Jungfrauen mit wohlgemessenen Schritten leicht herum, damals war also der Gegensatz zwischen Spondäus (— —) und Pyrrhichius (⏑ ⏑) nicht grösser, als zwischen dem Ernste des Alters und der Leichtlebigkeit der Jugend, ein Jedes in seiner Art und Alles an seinem Orte gut; er hatte sich aber nach und nach so zugespitzt, dass allein der Spondäus für würdig galt, wenn es darauf ankam, den Göttern zu opfern, einem Könige zu huldigen, einen Helden zu ehren. Er war zuletzt der Auserwählte, der Erhabene, und sein leichtfüssiger Bruder musste es sich gefallen lassen, dass man in ihm den Gemeinen, den Lächerlichen erblickte: gerade gut genug für Gaukler, Tänzer, Fechter und anderes Gelichter. Die Wirkung, welche aus einer contrastirenden Gegenüberstellung der beiden Rhythmen sich ziemlich unfehlbar ergibt, hat wohl Mancher aus Händel's „Jephta" erfahren; im 5. Chore weisen die beiden Soprane auf den Feind hin, der trotzig naht, an die beweglichen Achtel schliessen sich vollwichtige Halbe, jede accentuirt, es soll „der stolze Schritt" des Kommenden angedeutet werden. Schütz liefert uns ein ähnliches Beispiel in dem Chore der Hohenpriester: „Schreibe nicht: der Judenkönig!" Diese Aufforderung an Pilatus wird dreimal gesungen, alle Stimmen haben Achtel.

Die Worte Christi citirt der Sopran jedoch in ganzen und halben Noten: „(sondern dass er gesagt habe:) ich bin der Juden König!“ Als eine Steigerung darf man es ansehen, wenn der Spottchor: „Pfui dich, pfui dich! wie fein zerbrichst du den Tempel!“ mit folgendem Rhythmus beginnt:



In den Kreisen der Musiker wird bekanntlich noch jetzt eine solche Beweglichkeit als die jüdische bezeichnet; zwei Jahrhunderte haben nicht vermocht, an diesen Anschauungen das Geringste zu ändern, also muss doch — sollte man folgern dürfen — etwas Wahres darin liegen. Das ist ganz gewiss der Fall, und noch für lange Zeit wird der deutsche Componist die Extreme: Pedanterie und Coulanz, Beharrlichkeit und hastiges Abspringen, Ueberzeugungstreue und den Umständen Rechnung tragen, national und international sehr oft und sehr wohl durch Spondäus und Pyrrhichius illustriren können. Natürlich fällt es keinem Vernünftigen mehr ein, etwa den Juden als den alleinigen Repräsentanten der extremen Classe zu bezeichnen, die mit „pyrrhichischem Maasse“ gemessen werden müsste; wir wissen ja Alle recht gut, dass die nivellirende Zeit im Bunde mit dem tausendfältigen Zusammenhange der Menschen untereinander die scharfen Sonderungen von ehedem gar nicht mehr zulässt. Was in der Schütz'schen Passion dem Juden im Besonderen galt, ist heute im Allgemeinen richtig. Jeder Haufe, der jubelnd das goldene Kalb umtanzt, oder einem Erlöser der Menschheit sein „Kreuzige!“ entgegenschreit, oder als „schwarze Schaar“ dem Lichte zu wehren sich unterfängt, ist dem Pyrrhichius verfallen. Dies zur Erläuterung für Diejenigen, welche Anlage zu Missverständnissen haben.

Ich hatte mir vorgenommen, von dem Einflusse der Passionen auf die Oper ein Mehreres zu reden, — ein anderes Mal. Die ausgezeichnetsten Musiker der Vergangenheit haben sich zuletzt der Leidensgeschichte Christi zugewandt, gewissermaassen in ihr die Summe des künstlerischen Lebens niedergelegt. Wie Einer auch zu Kirche und Kanzel stehen möge, jene „Historia“ bleibt das ergreifendste Drama, und dieses Drama für alle Zeit ist der Vorläufer der Oper gewesen und somit auch der Grundstein für das Kunstwerk der Zukunft. Wer sich darauf versteht, aus einer Entwickelungsreihe das „Gesetz“ herauszulesen, der wird zu ganz überraschenden Parallelen gelangen.

Die Passion von Schütz hat mich lebhaft interessirt und zu mancherlei Nachgrabungen angeregt, sie ist ganz darnach angethan, Anderen gegenüber dieselbe Wirkung auszuüben, und man darf wohl erwarten, dass die deutschen Vereine sie als ein theures Vermächtniss des „Vaters unserer Musik“ in Ehren halten werden.

(Fortsetzung folgt.)

Kürzere Berichte.

Cöln, 21. April. Seit die officielle Concertsaison geschlossen ist, sind die kleineren musikalischen Veranstaltungen an der Tagesordnung. Am 4. April gab die blinde Concertistin Frl. Annette Kuhn aus München eine Soirée im Isabellensaale. Ihre Vorträge auf der Concertina und Zither fanden freundliche Aufnahme. Die Concertgeberin wurde von den beiden Mitgliedern der hiesigen Oper Frl. Ruzicka und Hrn. Reichmann (Bariton), sowie dem Pianisten Hrn. Carl Heymann unterstützt. — Am 8. April erfreute uns Hr. Dr. Hans v. Bülow mit einem zweiten Musikabend, der viel zahlreicher als der erste besucht war. Das Programm brachte diesmal von Beethoven blos zwei Nummern: Sonate in Cis moll, Op. 27, und 32 Variationen über ein Originalthema in C moll. Der Löwenantheil fiel Chopin zu (Sonate in H moll und 5 kleinere Stücke), daneben figurirten Mendelssohn und Schumann, Letzterer mit dem „Wiener Faschingsschwank“. Die Zuhörerschaft empfing den Virtuosen schon von vornherein mit grosser Wärme und spendete jeder Nummer rauschenden Beifall. Bülow muss Ferd. Hiller für die unbeabsichtigte Reclame dankbar sein. Nach dem Concerte fand zu Ehren des Concertgebers ein kleines Souper statt. — Tags darauf *(9. April)* producirte sich der hiesige Bach-Verein in der St. Cäcilienkirche. Hr. Prof. Ernst Rudorff, der Stifter des Vereins, war eigens von Berlin herübergekommen, um die Aufführung zu leiten. Nach einer Orgeleinleitung (Präludium und Fuge in G moll) durch Musikdirector Ferd. Breunung aus Aachen folgten Chor und Choral aus der Cantate „Ihr werdet weinen und heulen“, dann „Ecce quomodo moritur“ von Gallus, Arie aus „Messias“: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt“, achtstimmiges „Crucifixus“ von Lotti und zum Schluss die „Trauerode“ von Bach mit der Textumarbeitung von W. Rust. Die Soli lagen in den Händen von Frl. Wilhelmine Gips aus Dordrecht, Frl. Jenny Niethen (Alt) und Hrn. Adolph Peltzer (Bass), Beide von hier. Frl Gips hatte an diesem Abende nicht die Klarheit und Helle des Tones, den sie bei ihrem Auftreten in den hiesigen Gürzenichconcerten gezeigt. Die Ursache dieser Erscheinung dürfte wohl in dem Umstande zu suchen sein, dass in der Kirche eine dumpfe feuchte Luft herrschte: es war Regenwetter und die Kirche dichtgedrängt voll. Was die Ausführung der Chöre angeht, so kann man sie nach technischer Seite als makellos bezeichnen. Der Bach-Verein besteht so ziemlich aus einer Elite der hiesigen musikalischen Kräfte; unter Leitung ihres kundigen und für die Bach'sche Musik begeisterten Dirigenten Hrn. W. Bitter geben sich die Mitglieder den andauerndsten Studien hin, sodass sie allen Vereinen zum leuchtenden Vorbild dienen können. Dennoch machten einige Chöre auf uns nicht den Eindruck, den man erwarten konnte. Hr. Prof. Rudorff nahm für die fugirten Stücke das Tempo sehr brillant, und nun wurde recht correct gearbeitet, das heisst eben auch nur gearbeitet Von einem Abwägen der einzelnen Stimmen, von einem feineren Eindringen in ihr relatives Verhältniss war wenig zu verspüren. Wir haben nichts dagegen, wenn Massenchöre von ein paar Hundert Sängern sich auf den Eindruck des Massigen beschränken und die feinere Ausführung vermissen lassen. Von einem Vereine aber, der ganz speciell Bach-Studien treibt, verlangen wir mehr; er muss nicht bei dem Rohbau stehen bleiben, sondern die eigentliche Architektonik klar zu legen suchen. Auch müssen wir das in Erinnerung bringen, was wir die deutliche Articulation der musikalischen Sprache nennen möchten. Wenn z. B. eine Stimme eben den Halbton *fis* brachte und nun gleich darauf bei ganz gleicher Harmoniefolge den Ganzton *f* zu greifen hat, so muss letzterer entschieden markirt sein, sogar wenn *pppp* vorgezeichnet stünde. Es gibt für den Zuhörer kaum etwas Peinlicheres, als dass er einen Moment schwanken kann, ob er den richtigen Ton oder einen Fehler hört. Der Cultus des *pp* artet leider gar zu leicht in Verschwommenheit aus. — Ein Operngast, Hr. Charles Adams, k k. Hofopernsänger aus Wien, enthusiasmirt augenblicklich unser Publicum. Beim ersten Auftreten (Raoul) war das Theater schwach besucht — eine Folge der im damaligen Momente herrschenden Opernmüdigkeit. Aber Hr. Adams errang sich sofort festen Boden, und das spätere Auftreten erfreute sich jedes Mal eines vollen Hauses. Ausser Raoul haben wir von ihm noch Manrico und Edgar in „Lucia“ gehört. (Ich bemerke, dass die Opern vielleicht nicht ganz in des Gastes Wahl liegen; viele Mitglieder der Oper sind schon fort, und es muss also gemacht werden, was gemacht werden kann.) In der That verdient Hr. Adams den reichen Beifall, den man ihm zollt. An die Eigenheiten seiner deutschen Aussprache (Hr. Adams ist bekanntlich geborener Amerikaner) gewöhnt man sich rasch, und dann leuchtet die künstlerische Grösse in Stimmbehandlung, musikalischer Durchführung und Spiel entschieden glänzend durch. Wohlthuend berührt es, unnöthige Coulisseneffecte vermieden zu sehen, der Sänger concedirt dem Publicum eben nicht mehr, als er unumgänglich muss; ferner in Bezug auf die Gerundetheit und Geschlossenheit des ganzen Rollencharakters darf sich Adams kühn in die Reihe der ersten heutigen Sänger stellen und schlägt da Manchen aus dem Felde. A. G.

München. Das Orchester des Volkstheaters (nunmehr „kgl. Theater am Gärtnerplatz“) veranstaltete am 18. März ein Concert, aus dessen Programm wir als vorzüglich gelungen das von Hrn. Hermann Scholtz componirte und vorgetragene Clavierconcert in E moll hervorheben. Unter den weiteren Novitäten möge die Concertouverture von Julius Tausch genannt sein. Als vortheilhaft akustisch für dergl. Aufführungen kann die Bühne genannten

Theaters nicht gerühmt werden. Capellmeister Hieber dirigirte gewandt. — Die zwei letzten Abonnementconcerte der Musikalischen Akademie brachten an Orchesterwerken Trompeten-Ouverture von Mendelssohn, Scherzo Op. 19 von Goldmark (da capo verlangt), Suite (selbstverständlich in Kanonform) von O. Grimm, „Prometheus"-Musik und 2. Symphonie von Beethoven etc.; dann Liedervorträge der Frau Sophie Förster, des Hrn. Hasselbeck und des Frl. Ottiker. Alle drei haben wohl nur das Eine mit der Nachtigall gemein, dass sie „was Neues nicht gelernt" haben und darum „alte, liebe Lieder" singen. — Die 3. Soirée der HH. Bärmann, Abel etc. begann mit dem für München neuen Quartett Op. 38 von Rheinberger, woran sich Beethoven's Sonate Op. 53 (Claviersolo) und Trio Op. 97, Bdur, reihten. Das Resultat dieser neugegründeten Soirées war für die Unternehmer in künstlerischer und anderer Beziehung ein so günstiges, dass an deren Fortsetzung in nächster Saison nicht zu zweifeln ist. — Da sich das Walter-Quartett in keiner Weise bemühte, etwas Neues zu bringen, wollen auch wir uns nicht bemühen, über dasselbe zu referiren. — Die Freude, Hrn. v. Bülow wieder hören zu können, zog ein äusserst zahlreiches Publicum in den grossen Odeonssaal, und die Zurufe beim Erscheinen und Verabschieden des genialen Meisters wollten kein Ende nehmen. Das Programm war folgendes: Chopin, H moll-Sonate Op. 58; Mendelssohn, Präludium und Fuge Op. 35, Scarlatti, Fuga del gatto; Rheinberger, Toccata Op. 12; Beethoven, Sonata quasi una Fantasia; Schumann, „Wiener Faschingsschwank"; Chopin, Notturni und Walzer; Liszt, Barcarole und Tarantella. Das Erträgniss des Concertes fiel dem Wagner-Verein zu. — Unter allen musikalischen Aufführungen der Saison war wohl die in jeder Beziehung grossartigste die Matthäus-Passion von Bach, welche am 18. April im Odeon stattfand. Seit dem Jahre 1840 hatte dieses Riesenwerk in München brach gelegen, und wir freuen uns berichten zu können, dass die junge Generation demselben ein weit besseres Verständniss entgegenbrachte, als wir ihr zugetraut hätten. Die Leistungen des Chores (besonders die Wirkung der Knabenstimmen), sowie Hrn. Vogl's (Evangelist) waren wahrhaft ausgezeichnet, während die Stimmmittel der Frau Diez in den höheren Lagen sich auffallend spröde zeigten und auch Frl. Stehle (Altsolo) sich nicht in ihrem Elemente befand. Die Christus-Partie (Hr. Niklitschek) war zufriedenstellend vertreten; auch der Schüler der k. Musikschule, Hr. Hohenegg, verdient ob seines präcisen Orgelspieles anerkennende Erwähnung. Hr. Hofcapellmeister Wüllner hat sich durch Vorführung dieses lang entbehrten Werkes gerechten Dank der Musikfreunde erworben. — Das Hoftheater hielt endlich das seit Jahren gegebene Versprechen, Cherubini's „Medea" mit Lachner's vortrefflichen Recitativen zur Vorstellung zu bringen. Frau Vogl, die strebsame Sängerin, leistete in der Titelrolle Bewundernswerthes, doch dürfte eine öftere Wiederholung dieser anstrengenden Partie an ihrem Organ nicht spurlos vorübergehen. Das Publicum hatte sich zwar zahlreich eingefunden, aber nur die Minderzahl schien genügendes Verständniss für diese Oper zu besitzen; es mochten Viele das denken, was nur Einer laut äusserte, als er seufzend vom Parquetfauteuil aufstand: „Es war sehr schön, aber hoffentlich geben sies so bald nicht wieder". Zur Zeit ist dieser Wunsch in Erfüllung gegangen, indem die für heute angesetzte Wiederholung unterblieb und zu unserem Staunen nicht einmal die gewohnte Lückenbüsserin „von Portici" ermöglicht werden konnte, sodass die „ehernen Pforten" unbarmherzig geschlossen blieben. Das „Freischütz"-Jubiläum verlief mit Würde. Die nächste Opernnovität soll Wendelin Weissheimer's „Theodor Körner" sein. *Vedremo!* M.

Zürich, 17. April. Wir haben heute in erster Linie über die Aufführung von Bach's Matthäus-Passion zu berichten, welche am letzten Charfreitag stattfand und zwei Tage nachher, am Ostersonntag, wiederholt wurde. Diejenigen Vereine, welche gewöhnt sind, dieses Werk alljährlich oder doch alle zwei bis drei Jahre dem Publicum zur Osterzeit vorzuführen, werden sich kaum noch an die ausserordentlichen Schwierigkeiten erinnern, welche *zu überwinden waren, als es* auch bei ihnen galt, das Werk *zum ersten Male zu würdigor* und ergreifender Gestaltung zu bringen. Wenn dann aber nach aller Mühe und Anstrengun Aufführung gelungen ist, so wird dieselbe zum Epoche mach Ereigniss, und alle empfänglichen Gemüther urtheilen wi mals Mendelssohn, als er den längst vergessenen Schatz wiede hoben hatte: das sei die gewaltigste und ergreifendste chris Musik, die je geschrieben worden. So ist es denn auch bei u Zürich gegangen. Seit vielen Jahren war kein grösseres von Bach aufgeführt worden; es musste eben erst der Cho schaffen werden, der eine solche Aufgabe übernehmen d Diesen Chor geschaffen und von Jahr zu Jahr an immer steigernden Aufgaben, zu stets höherer Leistungsfähigkeit a bildet zu haben, das ist das Verdienst unseres Friedrich H Dass dieser Chor sich aber in der genannten Weise zu i schwierigeren Aufgaben fortreissen und begeistern liess und speciell bei der hier besprochenen Aufführung auch die üb Chöre Zürichs zu freudiger Mitwirkung sich entschlossen h das ist ein erfreuliches Zeichen für den musikalischen Ge Zürich und lässt auf eine glückliche künstlerische Zukunf selbst hoffen. Die Solopartien waren folgendermaassen be Sopran: Frl. Kösling, Alt: Frl. Holmsen (beide Damen Züricher Stadttheater), Tenor: Hr. Vogl aus München, Hr. Gura aus Leipzig. Die beiden genannten Damen lösten Aufgabe in sehr anerkennenswerther Art, die auf fleissiges dium ihrer Partien schliessen liess. Mit durchweg edlem ständniss und oft hinreissendem Ausdruck führte Hr. Vog Partie des Evangelisten durch. Die sichere Beherrschung Stimmmittel, die klare und offenbar tief durchdachte Auffa gestalteten diese Partie zu der dankbarsten des Werkes. Hr. trat diesem bedeutenden Künstler wenigstens in der zweiten führung am Ostersonntag ebenbürtig zur Seite. Seine Auffas der Christus-Partie, welche in der Charfreitagsaufführung die hegten Erwartungen nicht ganz befriedigte, hatte sich in zweiten Aufführung überraschend gehoben und zeigte uns Gestalt des Erlösers in jenem mild verklärten Lichte, welches Grundzug der Auffassung des Componisten ist und, ganz ab sehen von den Recitativen selbst, durch das regelmässige Eintr der Violinen bei Christi Worten in so naiv schöner Weise a deutet ist. Wir dürfen schliesslich nicht unerwähnt lassen, eine für den Concertsaal der Tonhalle in diesem Winter neu baute Orgel von 30 Registern bei der besprochenen Aufführ zum ersten Male zur Anwendung kam und dass dieselbe u Theodor Kirchner's Meisterhand wesentlich zu dem schönen druck des Ganzen beitrug. — Es erübrigt noch, die letzten certe unserer Saison, welche vor Ostern stattfanden, kurz zu rühren. Am 12. März fand das letzte Abonnementconcert Die Orchesterstücke waren: „Leonoren"-Ouverture von Beeth und Cmoll-Symphonie von Gade. Beide Werke wurden tref ausgeführt, und namentlich riss die herrliche Beethoven Ouverture zu allgemeiner Begeisterung hin. Die Gesangssol Abends (Grosse Arie der Leonore aus „Fidelio" und Lieder Schubert und Kirchner) wurden von Zürichs trefflicher Si nistin Frau Suter-Weber vorgetragen, deren klangvolle Sti und musikalische Tüchtigkeit schon zu Anfang des Winters Gelegenheit der Aufführung von Schumann's „Faust"-Musik mend von uns erwähnt wurden und sich auch diesmal bew haben. Die Pianistin des Abends, Frl. Erica Lie aus Christi können wir nicht zu den Epoche machenden Virtuosinnen un Zeit zählen. So gern wir in das auch von anderen Seiten spendete Lob ihrer feinen und durchgearbeiteten Technik stimmen, so stark wurden wir durch die unerträgliche Wie gabe des ersten Satzes von Chopin's Fmoll-Concert abgesto Gut im Takt und auch in sehr schnellem Tempo hat sie di Satz gespielt, aber von dem hinreissenden Ausdruck des As Motivs, von der verzehrenden Gluth jener Passagen, die flüssiges Feuer den Satz durchziehen, hat Frl. Lie innerlich w empfunden und konnte darum auch dem Zuhörer nichts d mittheilen. Um der Gerechtigkeit willen müssen wir hinzufü dass die Spielerin den zweiten und dritten Satz des Conc wesentlich besser aufgefasst hatte und durch ihre sichere elegante Technik manche schöne Wirkung erzielte. — Frl. wurde noch in der gleichen Woche auf colossale Weise ü boten durch das Concert des Hrn. von Bülow, welches

16. März stattfand. Das Programm bot: Fmoll-Concert von Henselt, Es dur-Sonate, Op. 31, No. 3, von Beethoven, „Wiener Faschingsschwank" von Schumann; dann in der zweiten Abtheilung: „Des Sängers Fluch", Ballade für Orchester von H. v. Bülow, welche schon vor Kurzem in Zürich zur Aufführung kam und in unserem letzten Bericht einlässlich besprochen wurde, darauf Tarantelle, zwei Nocturnes und As dur-Walzer von Chopin, endlich Liszt's Ungarische Rhapsodie mit Orchesterbegleitung. Hans v. Bülow ist einer der wenigen Virtuosen, welchem gegenüber die Kritik sich entwaffnet fühlt und nicht anders kann, als in den begeisterten Jubel des Auditoriums einzustimmen. Was uns am gewaltigsten in seinen Reproductionen imponirt hat, das ist vor Allem die Universalität seiner Kunstleistungen, welche, durch ein unglaublich treues Gedächtniss unterstützt, ihm ermöglicht, in jedem seiner Concerte die verschiedensten Kunst- und Stilgattungen aneinanderzureihen und dadurch gewissermaassen ein Bild aufzurollen von der musikalischen Production vieler Jahrzehnte. Wir fügen noch bei, dass jeder dieser Gattungen nicht nur ihr volles Recht wird, sondern dass jedes einzelne Stück, in geistigster Weise aufgefasst, sei es nun gefühlvoll, leidenschaftlich oder humoristisch, zur denkbar glänzendsten Erscheinung kommt. — Auf dieses Concert folgten am Charfreitag und Ostersonntag die vorher besprochenen Aufführungen der Matthäus-Passion von Bach als würdigster Abschluss der diesjährigen Concertsaison. h - z.

Concertumschau.

Berlin. Von Musikdirector Bilse am 26. April veranstalteter Wagner-Abend: Ouverturen zu „Rienzi" und „Tannhäuser", „Faust"Ouverture, Fragmente aus „Lohengrin", Vorspiel zu „Tristan und Isolde", „Tannhäuser"-Marsch, Kaiser-Marsch

Breslau. Symphonieconcert der Concertcapelle am 26. April: Cmoll-Suite von Fr. Lachner etc.

Dessau. Am 24. April vom Hofcapellmeister Thiele geleitete Aufführung von Bach's Matthäus-Passion durch die Singakademie.

Dresden. Am 3. Mai vom Wagner-Verein daselbst veranstaltetes und durch einen Prolog von Ad. Stern eröffnetes Concert mit ausschliesslich Wagner'schen Compositionen: Ouverture zur Oper „Rienzi" (zum ersten Mal aufgeführt am 26. Octbr. 1842), „Gruss seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten" (bei seiner Zurückkunft aus England den 12. August 1844 in Pillnitz aufgeführt), Trauermusik zur feierlichen Beisetzung der Asche C. M. v. Weber's nach Melodien aus „Euryanthe", „An Weber's Grabe", Doppelquartett (aufgeführt den 15. und 16. Debr. 1844), Gesang bei Enthüllung des Monuments für den höchstseligen König Friedrich August den Gerechten (im Zwinger aufgeführt den 7. Juni 1843), Kaiser-Marsch, „Das Liebesmahl der Apostel", eine biblische Scene für Männerchor, Solo und Orchester (aufgeführt beim Dresdner Männergesangfeste am 6. Juli 1843).

Halberstadt. Concert in der St. Martinikirche am 24. April: „Crucifixus" (achtstimmig) von Lotti, Litaney von F. Schubert, „Die Seligkeiten" von Liszt, Psalm 42 von Mendelssohn (Sopransolo: Frl. Klauwell aus Leipzig) etc.

Magdeburg. Concert des Vereins für weltlichen und geistlichen Chorgesang am 14. April: „Das Schloss am Meer", Ballade von Rheinberger, zwei Frauenchöre von Brahms, Chöre aus Sophokles' „König Oedipus" von E. Lassen, Lieder von R. Franz und Raff etc. — Concert in der Domkirche am 24. April: Vocalwerke von Grell, Richter, Stradella, F. Schneider, Nicolai (Offertorium), Liszt („Die Seligkeiten") und Hauptmann, Orgelstücke von Händel und Mendelssohn (Adur-Sonate).

Pest. Am 5. April Volkmann-Abend mit folgendem aus R. Volkmann'schen Compositionen zusammengestellten Programm: Bmoll-Trio, Duette auf altdeutsche Texte für Sopran und Tenor mit Pianoforte, Cmoll-Claviersonate, Duette, „Schlummerlied" für Viola, Violoncell und Clavier. Das letztere wurde eigens für dieses Concert geschrieben, seinen Anfang theilt unsere heutige No. im Facsimile mit.

Pössneck. 3. Concert des Musikvereins: Werke von Méhul, Händel (Fragmente aus „Samson" und „Alexanderfest"), Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Gluck, Weber und Schumann.

Regensburg. Am 17. April Kammermusik des Hrn. F. M. Berr: Sonate Op. 47 von Beethoven, Claviertrio Op. 103 von Reissiger (!), Violoncellconcert von Goltermann etc.

Saarbrücken. 3. Abonnementconcert des Instrumentalvereins: „Frühling" und „Sommer" aus Haydn's „Jahreszeiten", „Friedensfeier"-Festouverture von Reinecke, Notturno aus Mendelssohn's „Sommernachtstraum", „Das Echo", Scene für Sopran von C. Eckert.

Stettin. Concert der HH. A. Bratfisch aus Stralsund (Piano), Fleischhauer (Violine) und Loop. Grützmacher (Violoncell) aus Meiningen unter Mitwirkung der Parlow'schen Capelle: Ouverturen zu „Tannhäuser" von Wagner und „Euryanthe" von Weber, „Manfred"-Vorspiel von Reinecke, Entr'act No. 1 aus „Rosamunde" von Schubert, Concerte für Violoncell von L. Grützmacher und für Violine von Mendelssohn, Triosatz (aus Op. 97) von Beethoven. Das meiste Lob wird von der „O.-Z." Hrn. Grützmacher gespendet, dieselbe schreibt: „Die Reihe der Solovorträge eröffnete Hr. Grützmacher, der in einem dankbaren, aber mit dichtgesäeten Schwierigkeiten bedachten Concert eigener Composition in gleichem Maasse grossen Ton, ausserordentliche Fertigkeit und eine meisterhafte Behandlung der Cantilene entwickelte."

Wurzen. Am 24. April von den Weimarischen Künstlern HH. A. Klughardt, Th. Winkler, Friedrichs und L. Müller gegebene Musikalische Soirée mit Werken von Mendelssohn (Violoncellsonate in Ddur), Klughardt („Feldrosen", Charakterstücke für Clavier, und Baritonlieder), Lassen (Lieder für Bariton) etc.

Zweibrücken. Concert des Cäcilienvereins am 20. April: Clavierquintett von Schumann etc.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Aachen. In diesem Jahre soll die Opernsaison im Stadttheater am 30. Mai mit dem „Nachtlager von Granada" eröffnet werden. — **Berlin.** Am 21. April sang Frl. Therese Singer vom Hoftheater zu Meiningen hier die Ortrud im „Lohengrin". Ferner wird im Opernhause demnächst Frl. Aglaja Orgeni ein Gastspiel eröffnen. Die beiden letzten Debuts der Frau Mallinger vor ihrem Scheiden aus dem Hofopernverbande boten am 26. April die Susanne im „Figaro" und am 29. die Elsa im „Lohengrin". In letzterer Oper gastirte ausserdem Frl. Keller vom Stadttheater zu Bremen als Ortrud. Vom 1. Mai ab finden im Nationaltheater grosse Opernvorstellungen statt. — **Bremen.** Frau Moser aus Graz wurde nach ihrem erfolgreichen Gastspiel an das hiesige Stadttheater engagirt. Am 26. April debutirte hier Hr. Krieg vom Hamburger Stadttheater im „Waffenschmied". — **Breslau.** Pollini's Operntruppe gab am 26. April ihr sechstes und letztes hiesiges Gesammtgastspiel. Die von der Gesellschaft hier vorgeführten Opern waren: „Dom Pasquale", „Barbier von Sevilla", „Liebestrank", „La Traviata", "Troubadour" und „Rigoletto". — **Brüssel.** Dem Vernehmen nach wird der k. k. österr. Hofopernsänger Hr. Beck im Monat Mai als Fliegender Holländer im Théâtre de la Monnaie gastiren. — **Cöln.** Am 22. April („Alessandro Stradella") debutirten hier zwei Schüler des Kammersängers Hrn. Koch: Hr. Walter (Stradella) und Frl. Reiffert vom Stadttheater zu Mainz (Leonore). Im „Waffenschmied" (26. April) lernten wir wiederum zwei Gäste, Frl. Löber und Hrn. Zottmayer, kennen. — **Dresden.** Am 24. April trat Frl. Aglaja Orgeni als Senta im „Holländer" auf. Am 28. gaben gelegentlich einer Wiederholung des „Barbier von Sevilla" die unter dem Impresario Pollini stehenden Italiener hier ihre dritte und letzte hiesige Gastvorstellung. — **Frankfurt a. M.** Am 22. April gastirte hier Frl. Benetti vom Hoftheater zu Darmstadt als Zerline im „Fra Diavolo". — **Graz.** Frl. Minnie Hauck aus Wien beschloss ihre hiesigen Debuts am 15. April

in der „Traviata“. Am 18. eröffnete Hr. Scaria aus Dresden ein Gastspiel. — **Hamburg.** Im ferneren Verlaufe seines hiesigen Auftretens sang Hr. Sontheim noch den Manrico und den Johann von Leyden. Im „Troubadour“ (23. April) gastirte ausserdem noch Frl. Neswerda aus Pest als Leonore. — **Hannover.** Dem Vernehmen nach ist Frl. Singer nach ihrem erfolgreichen hiesigen Gastspiel von der Intendanz unseres Hoftheaters engagirt worden. Zunächst unternimmt die Sängerin eine Kunstreise nach Italien und tritt dann im Laufe der kommenden Saison ihre hiesige Stellung an. — **Leipzig.** Vom 29. April ab wird auch Leipzig mit einem Gastspielcyklus der von Pollini geleiteten italienischen Operngesellschaft beglückt. — **London.** Die k. preuss. Hofopernsängerin Frl. Marianne Brandt aus Berlin ist dieser Tage hier eingetroffen und wird zunächst als Fidelio, sodann als Fides, Ortrud und Donna Elvira auftreten. — **Wien.** Am 21. April eröffneten die k. sächs. Hofopernsänger HH. Jäger und Schaffganz aus Dresden im hiesigen Hofoperntheater als Lohengrin resp. Telramund ein Gastspiel, welches der Erstere noch an demselben Abend abbrach, der Letztere am 25. als Wolfram im „Tannhäuser“ fortsetzte. Im Theater an der Wien beschlossen am 25. April die Italiener ihre Vorstellungen mit einer Wiederholung der „Sonnambula“. Um schleunigst Ersatz zu schaffen, wird eine andere italienische Gesellschaft, von dem Impresario Franchetti geleitet, im Strampfer-Theater am 1. Mai ein auf 30 Abende berechnetes Gastspiel eröffnen; die Opern „Trovatore“, „Ernani“, „Ballo in Maschera“, „Lucia“, „Lucrezia“, „Othello“ und „Faust“ sind hierfür in Aussicht genommen.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 27. April: „Er ist ein guter Hirte“ (für 2 Soprane und 2 Alte mit Orgel) von Mendelssohn; „Wie lieblich sind auf den Bergen“ von E. F. Richter. Am 28. April: Schlusschor („Gross und wunderbarlich“) aus dem Oratorium „Die letzten Dinge“ von Spohr. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 24. März: „Auf Gott allein will hoffen ich“ von Mendelssohn. Am 28. März: „Jerusalem, Jerusalem! die du tödtest die Propheten“ aus „Paulus“ von Mendelssohn (für achtstimmigen Doppelchor eingerichtet von H. Giehne); „Schmücke dich, o liebe Seele“ von Joh. Crüger; „Ave verum“ von Mozart; „Aderamus“ von Palestrina; „An dir hab ich gesündigt“ von Allegri und „Jerusalem, Jerusalem! bekehre dich“ von Biordi; „Heilige Wunden jener Stunden“ von Bortniansky; „Jesus Christus ward für uns gehorsam bis zum Tod am Kreuze“ von Anerio; „Heilig ist Gott“ von Bortniansky; „O bone Jesu“ von Bai. Am 29. März: „Wenn ich einmal soll scheiden“ von S. Bach; „Er ist um unserer Missethat willen verwundet“ von Kücken; „Und es ward Finsterniss“ von M. Haydn. Am 31. März: „Jauchzet dem Herrn, alle Welt“ (Psalm 100) von Mendelssohn; Choralmotette „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt“ (Choral im Sopran: „Christus, der ist mein Leben“) von J. M. Bach; „Ehre sei Gott in der Höhe“ von Bortniansky. Am 1. April: „Wie herrlich ist die neue Welt“ von J. H. Schein; „Regina coeli laetare“ von A. Lotti. Am 7. April: „Halt im Gedächtniss Jesum Christ“ von M. Prätorius; „O bone Jesu“ von Palestrina. Am 14. April: „Liebster Jesu, wir sind hier“ von H. Giehne; „Lob und Preis sei Gott dem Vater“ von S. Bach. Am 21. April: „Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen“ von J. H. Lützel; „Sei stille dem Herrn und warte auf ihn“ aus dem „Elias“ von Mendelssohn (vierstimmig bearbeitet von H. Giehne). — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 28. April: Chor („Sagt es, die ihr erlöset seid“) und Duettino mit Chor („Ich harrte des Herrn“) aus dem „Lobgesang“ von Mendelssohn. St. Jacobikirche am 28. April: „Was ist mein Stand, mein Glück“, Chor a capella von J. Haydn. — **Dresden.** Kreuzkirche am 27. April: „Vor dir, o Ewiger, tritt unser Chor zusammen“ von Schulz; „Jauchzet dem Herrn, alle Welt“ von Mendelssohn. Neustadtkirche am 28. April: Cantate für vier Singstimmen und Orchester von C. G. Reissiger. — **Torgau.** Stadtkirche am 28. April: „Schaffe *in mir, Gott, ein neues Herz*“, *Motette* von D. H. Engel. — **Weimar.** Stadtkirche am 28. April: „Amor et desider von Palestrina. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 28. A Messe in B nebst Einlagen von G. Preyer. K. k pfarrkirche zu St. Augustin am 28. April: Messe von R. Fü mit Einlagen von H. Proch. Dominicanerkirche am 28. A Sonntagsmesse No. 2 in G von R. Führer mit Einlagen von rubini und Preindl. Josephstädter Piaristen-Pfarrkirch 28. April: Messe in D von Bibl sen. mit Einlagen von K und M. Haydn. Pfarrkirche zu Mariahilf am 28. April: V messe in F von Kempter mit Einlagen von Krall und G hard. Pfarrkirche zu Rossau am 28. April: Nelson-Mess J. Haydn mit Einlagen von A. Jelschlegel und Ei Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 21. April: Messe in C vo Haydn mit Einlagen von Döcker und Krall.

Opernübersicht.

(Vom 21. bis 26. April.)

Leipzig. Stadtth.: 21. u. 24. Zauberflöte; 22. Freisc — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 21. Lohengrin; 23. Robert Teufel; 26. Figaro's Hochzeit. Walhalla-Volksth.: 21. Tro dour; 25. Don Juan. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 21. u. Eine närrische Hochzeit (Härtel); 22. Grossherzogin von G stein; 23. Perichole; 26. Rajah von Mysore (Lecocq). — **Bre** Stadtth.: 21. Belisar; 26. Waffenschmied. — **Breslau.** L Th.: 21. Verlobung bei der Laterne; 22. Liebestrank; 23. Traviata; 25. Troubadour; 26. Rigoletto. — **Cöln.** Thalia- 21. Lucia von Lammermoor; 22. Alessandro Stradella; 24. C und Zimmermann; 26. Waffenschmied. — **Dresden.** Kö Hofth.: 22. Martha; 24. Fliegender Holländer. — **Frankfurt a** Stadtth.: 22. Fra Diavolo; 25. La Traviata. — **Graz.** Nacht lich: Landschaftl. Th.: 10. Fra Diavolo; 12. Schwarzer Domi 14. Prinzessin von Trebisonde; 15. La Traviata; 18. Margare — 21. Czaar und Zimmermann; 22. Hugenotten. Stadtt 10. und 14. Schwätzerin von Saragossa; 10., 14. u. 18. From Schwester; 16. Mannschaft am Bord; 20., 21. und 22. Indi (Strauss). — **Hamburg.** Stadtth.: 21. Hugenotten; 22. Norr 23. Troubadour; 25. Prophet; 26. Waffenschmied. — **Hanno** Königl. Hofth.: 21. u. 23. Freischütz; 24. Fliegender Holländ 26. Iphigenie in Aulis. — **Magdeburg.** Stadtth.: 21. u. 23. Und 26. Lohengrin. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Na nalth.: 24. Fra Diavolo. — **München.** Königl. Hof- und Na nalth.: 21. Freischütz. — **Nürnberg.** Stadtth.: 24. Loheng 26. Wildschütz. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 22. Blaub 23. Barbier von Sevilla; 26. Martha. Kralovské zemské d divadlo: 22. Lazebnik Sevillsky. — **Stuttgart.** Königl. Hof 21. Don Juan; 25. Nachtlager von Granada. — **Weimar.** Gr herzogl. Hofth.: 21. Jüdin; 24. Norma. — **Wien.** K. k. Hofop th.: 21. Lohengrin; 22. Lucrezia Borgia; 24. Feramors (Ru stein); 25. Tannhäuser. Carl-Th.: 21. u. 22. Mädchen Elisonzo (Offenbach); 26. Des Löwen Erwachen (J. Bra Theater an der Wien: 23. La Traviata; 25. La Sonnambu Strampfer-Th.: 21., 22., 23. u. 24. Testament des Hrn. Münchhausen (Lecocq); 25. u. 26. Schmuggler (Offenbach)

Aufgeführte Novitäten.

Dvoraik (A.), Ouverture zur Oper „Der König und der Köh (Prag, 4. Philharmonisches Concert.)

Goldmark (C.), Drei Sätze aus der Suite für Piano und line. (Triest, 3. Triosoirée der HH. W. Treiber und nossen.)

Raff (J.), „Im Walde“, Symphonie. (Mailand, Concert der cietà dei Quartetti.)

Rubinstein (A.), Gmoll-Claviertrio und Gdur-Sonate für vier und Violoncell. (Triest, Triosoirées der HH. W. Tre und Genossen.)

Smetana (F.), Vorspiel zur Oper „Libussa“. (Prag, 4. F harmonisches Concert.)

Streudner, Clavierquintett. (Oldenburg, 4. Kammermusik

Wagner (R.), Kaiser-Marsch. (Dresden, Concert des Wag Vereins. Speier, Concert des Hrn. W. Schwendemann.)

Journalschau.

Echo No. 17. Berichtigende, den Flötisten J. J. Quantz effende Bemerkungen zu dem Artikel „Aus der Capelle drich's des Grossen" von J. Seiler. — Berichte und Notizen. Beilage: Besprechung von M. E. Sachs' „Aus der Jugend- . — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 17. Ueber die k bei den Eingeborenen Australiens. Skizze von R. Musiol. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 18. Richard Wagner das Musikdrama. Von Dr. F. Seelmann. — Berichte und zen.

Urania No. 4. Wanderlieder. — Neue Choralmelodie: e Menschen müssen sterben" von C. J. Dreyer. — Musika- e Charakterbilder der Gegenwart. No. 9. Theodor Ratzen- . — Die Improvisation im kirchlichen Orgelspiel. Von oigtmann. — Neues auf dem Gebiete des Orgelbaues. — Be- hungen. — Vermischtes.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Das Programm des für heute Abend angesetzten Con- es des Dresdener Wagner-Vereins enthält, wie unsere ige Concertumschau bezeugt, unter Ausnahme des Kaiser- ches nur solche Compositionen R. Wagner's, die aus der Zeit s Aufenthaltes in Dresden datiren.

* Das in Berlin zur Förderung der „Nibelungen"-Aufführ- en in Bayreuth angesetzte Concert, dessen Programm wir in No. mittheilten, hat schliesslich nicht stattgefunden.

* Das 49. Niederrheinische Musikfest in Düssel- f vom 19.—21. Mai wird an den beiden ersten Tagen folgende ke bieten: „Ich hatte viel Bekümmerniss", Cantate von S. , 8. Symphonie von Beethoven, Ode auf den Cäcilien-Tag Händel, 4. Symphonie von Schumann, „Mirjam's Siegesge- " von F. Schubert, „Oberon"-Ouverture von Weber, „Der rm zu Babel", geistliche Oper von A. Rubinstein. Am 3. Tag t das sogen. Künstlerconcert statt. — In die Direction der ke theilen sich die HH. A. Rubinstein und J. Tausch. Mit- ende sind Fr. Parepa-Rosa (Sopran), die HH. Otto (Tenor), (Bariton), Robicek (Bass), L. Auer (Violine) und Knappe el).

* Die von uns gegebene Nachricht über die Terschak'- Erfindung, Doppeltöne auf der Flöte zu blasen, bekommt greifbarere Gestalt durch weitere uns zugehende Mit- ungen, nach welchen der berühmte Virtuos eine zweite me dadurch ermöglicht, dass er zu dem Spiel seines Instru- es gleichzeitig im leisen Falsett singt. Zu diesem, uns in r Wirkung nicht recht vorstellbaren Resultat sei der Künstler nach 14jährigem ernsten Studium gelangt.

* Auf unsere neulich gebrachte Notiz über eine Elbinger ertaufführung von Méhul's „Joseph" geht uns eine Zu- schrift von einem getreuen Abonnenten in der Schweiz zu, nach welcher ein derartiger Versuch der Aufführungsverpflanzung gen. Werkes in der Schweiz und zwar in Winterthur viel früher, bereits im November 1840, gemacht und auch später in anderen Schweizer Städten wiederholt worden sei, wobei man sich einer von W. Corrodi geschickt gemachten verbindenden Dichtung bedient habe.

* Félicien David ist zum Dirigenten der gelegentlich der Ausstellung zu Lyon stattfindenden Musikaufführungen gewählt worden.

* In Neapel projectirt man jetzt ernstlich ein Denkmal für S. Thalberg.

* Das im Zuschauerraum circa 2000 Personen fassende Neustadt-Theater zu Dresden soll in nicht allzuferner Zeit vollendet werden. Von angeblich wohlunterrichteter Seite wird behauptet, die dasige Hoftheaterintendanz beabsichtige die regelmässigen Vorstellungen bis zur Vollendung des neuen Hoftheaters in dem ersterwähnten Musentempel stattfinden zu lassen.

* Am 24. April fand in der Grand Opéra zu Paris die 500. Aufführung von Meyerbeer's „Hugenotten" statt.

* A. Rubinstein's Oper „Feramors" ging am 24. April im Wiener Hofoperntheater zum ersten Mal in Scene; der Erfolg war sehr gering. Desselben Componisten Oper „Dämon", deren Aufführung seiner Zeit beanstandet wurde, wird nun doch noch in St. Petersburg aufgeführt werden.

* Im October dieses Jahres wird im Marientheator zu St. Petersburg die Oper „Pleskauerin" von Rimsky-Korsakow zur erstmaligen Aufführung gelangen.

* In den Tagen vom 2. bis 9. Mai wird Musikdirector Bilse mit seiner Capelle in Breslau concertiren und u. A. je einen besonderen Beethoven- und Wagner-Abend veranstalten.

* Die Pianofortefabrik von Breitkopf & Härtel in Leipzig hat ihre Thätigkeit eingestellt.

* Impresario Ullman bringt seine neuesten Concertpläne mit der Pianistin Frl. A. Essipoff in Beziehung; zunächst soll Europa, später Amerika das Heer der Bewunderer stellen.

* Als neue und von dortigen Blättern warm begrüsste Geigererscheinung der laufenden Londoner Saison ist Hr. Bargheer, Hofcapellmeister aus Detmold, zu verzeichnen.

Auszeichnungen. Maestro Sangiorgi ist mit dem Orden der italienischen Krone behängt worden. — Verdi hat dieser Tage vom König von Italien das Grosskreuz des italienischen Kronenordens erhalten. — Prof. J. Rheinberger ist mittelst Diploms zum Ehrenmitglied des Prager Conservatoriums ernannt worden. — Der Musikalienhändler Hrn. B. Friedel in Dresden hat das Prädicat „k. sächs. Hofmusikalienhändler" erhalten.

'kasten. *N. N.* in *W.* Ihr College war als Verfasser jener von uns gelegentlich gerügten Schreibereien erkannt, bevor er sich vollständig durch seine neueste fingirte Briefkastenergiessung entlarvte. Wenn Sie sein kürzlich von einer hiesigen Zeitung enommenes Schreibeproduct einen „schauerlichen Brei" nennen, so sprechen Sie, wenn auch etwas „hanebüchen" gefasst, ein ffendes Urtheil aus. — *N. O.* in *W.* Nur noch einige Wochen Geduld! — *R. B.* in *B.* Dass jener Messwitz von Ihrem lsmanne zum wenigsten nachgeplärrt werden würde, war vorauszusehen. — *Mozart-Freund* in *S.* Sie scheinen No. 53 unseres ihrigen Inseratentheiles ganz übersehen zu haben.

Anzeigen.

] Bei **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschien:

otographie in Visitenkartenformat
von
Richard Wagner.
7½ Ngr.

[157.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von
Musikalien, musikalischen Schriften etc.
bestens empfohlen.

In meinem Verlage erschien soeben:

Kaiser-Quadrille

(Kaiser Wilhelm I. gewidmet)

von

[158.] **Ch. Voss.**

Op. 314.

Für Pianoforte 20 Ngr. Für Orchester 1½ Thlr.

Leipzig. **Rob. Forberg.**

[159.] **Nova-Sendung No. 2**

aus dem Verlage von

Friedrich Hofmeister in Leipzig.

Argenton, Antonin d', Op. 9. **Quatre Valses** p. Vcle. ou Viol. et Piano . . . . — 22½

Becker, Georg, Op. 13. **Jugenderinnerung** (Schottisch) für Pfte. . . . . — 12½

—— Op. 14. **Zweites Notturno** f. Pfte. . — 15

Dreszer, A. W., Op. 7. **Vier Charakterstücke** f. Pfte. . . . . — 22½

—— Op. 10. **Zwei Phantasiestücke** nach Schiller f. Pfte. . . . . — 17½

Heller, Stephen, Op. 50. **Scènes pastorales** p. Piano, arr. p. Piano à 4 ms. par R. Wittmann.

No. 1. . . . . — 22½

No. 2. . . . . 1 —

Lysberg, Ch. Bovy, Op. 119. **Fanfare-Polka,** arr. p. Piano à 4 ms. . . . . — 17½

—— Op. 120. **Ronde mysterieuse,** arr. p. Piano à 4 ms. . . . . — 22½

Magnus, D., Op. 127. **Spindellied.** Caprice-Etude f. Pfte. . . . . — 17½

—— Op. 128. **Schnellgalopp** f. Pfte. . . — 12½

—— Op. 137. **Hochzeits-Marsch** f. Pfte. . — 12½

Marschner, Heinrich, Op. 80. **Ouverture zu Hans Heiling,** arr. f. Pfte. zu 4 Hdn., Viol. u. Vcll. v. Friedrich Hermann 1 10

—— —— Dieselbe, arr. f. Pfte. vom Componisten, neue Ausgabe . . . . . — 20

Reinsdorf, Otto, Op. 22. **Albumblätter.** 4 Charakterstücke f. Pfte. . . . . — 22½

—— Op. 24. **Liebesfrühling.** 5 lyrische Dichtungen f. Pfte.

Heft 1 . . . . . — 20

Heft 2 . . . . . — 20

Rheinberger, Josef, Op. 61. **Thema mit Veränderungen.** Ein Studienwerk f. Pfte. 1 17½

Richards, Brinley, Op. 149. **Esmeralda.** Bolero von W. C. Levey, f. Pfte. . . — 17½

Schumann, Robert, Op. 7. **Toccata** f. Pfte., arr. f. Pfte. zu 4 Hdn. von R. Wittmann —

Willmers, Rudolf, Op. 67. **Klänge der Minne,** f. Pfte. 2

No. 1. — 12½ Ngr. No. 5. — 12½ N

„ 2. — 5 „ „ 6. — 10 „

„ 3. — 12½ „ „ 7. — 7½ „

„ 4. — 7½ „ „ 8. — 12½ „

In unserem Verlage ist soeben mit Eigenth recht erschienen:

[160.] # Christus,

Oratorium

für Soli, Chor, Orgel und grosses Orche

von

Franz Liszt.

Partitur 20 Thlr. netto. Clavierauszug 8 Thlr. n Chor- und Orchesterstimmen unter der Presse.

J. Schuberth & C

Leipzig und New-Yo

Kürzlich erschien:

[161.] **Sigurd Slembe.**

Symphonische Einleitung zu Björnstjerne Björn gleichnamigem Drama

von

Johan S. Svendsen

Op. 8.

Partitur. Preis 1 Thlr. 20 Ngr.

Orchesterstimmen (complet). Preis 3 Thlr.

Clavierauszug zu vier Händen, bearbeitet **Aloys Reckendorf.** Preis 1 Thlr.

Leipzig. **E. W. Fritzs**

Für eine gewerbreiche Kreisstadt Schlesiens circa 7—8000 Einwohner wird ein tüchtiger M lehrer (Pianist) gesucht; durch praktische Benut der Verhältnisse dürfte derselbe sich leicht eine Dire stelle dort gründen.

Nähere Auskunft ertheilt bis 15. Mai

[162.] **W. Schauseil,**

Musikdirector in Düsseld

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 10. Mai 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ
für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 20.

Inhalt: Musik und Sprache. Von Dr. Friedrich von Hausegger. (Fortsetzung.) — „Die Walküre" von Richard Wagner. Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas. Von Gottlieb Federlein. (Fortsetzung.) — Feuilleton: Kanon und Rebus. — Tagesgeschichte: Musikbrief aus Berlin. (Fortsetzung.) — Kürzere Berichte. — Concertumschau. — Engagements und Gastspiele. — Kirchenmusik. — Opernübersicht. — Journalschau. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Kritischer Anhang: Werke von G. Rebling, L. Scherff, G. Hasse, F. Gartz und A. Winding. — Briefkasten. — Anzeigen.

Musik und Sprache.

Von **Dr. Friedrich von Hausegger.**

V.

Ein erhabenes Beispiel
Liess mir Hellenis; sie bildete sich durch sich.
Klopstock.

(„Unsere Sprache an uns".)

Nicht aufgeschlagene Quellen, nicht unantastbare Denkmale stehen dem Wanderer auf dem Gebiete menschlicher Urzeiten zur Orientirung und als vertrauenswerthe Anhaltspuncte des zurückgelegten Weges zu Gebote. Analogien, Folgerungen aus nothwendigem gesetzlichen Zusammenhange, zufällig im Gedankenstrome der Zeit mitgerissene Ueberreste müssen als karger Ersatz dienen. Dem Pfadfinder gleich muss der in jene unwegsamen Urwälder Eindringende die feinsten Spuren, die unscheinbarsten Zeichen, hier den zertretenen Halm, dort den geknickten Zweig beobachten, um sich nicht vollständig zu verlieren. Wir dürfen dabei seine Thätigkeit nicht unterschätzen, sie nicht für unfruchtbar halten. Die Erkenntniss einer im Kleinen wie im Grossen unwandelbaren Weltordnung hat uns über das Einzelne hinaus zu einer höheren Auffassung, welcher sich eben dieses Einzelne als Ausfluss ergibt, geführt. Was unsere Wissenschaft vor einer früheren nur Details zusammenstellenden, äusserlich anordnenden voraus hat, ist, dass sie nicht nur Ausgangs- und Ruhepuncte kennt, sondern über diese hinaus im zusammenfassenden Blicke auch Ziele ins Auge zu fassen vermag. Daher darf man wohl sagen, unsere Geschichte reiche weiter, als ihre Zeugnisse. Der letzte Denkstein der Geschichte setzt der Erkenntniss keine unübersteigliche Schranke. Der Geist darf es wagen, von hier aus neue Pfade zu betreten, ohne eines ziellosen Herumstreichens geziehen werden zu können. Sprachforschung, Geognosie, Paläontologie, welche herrliche Resultate haben sie an den Tag gefördert! Warum sollen wir zweifeln, sie je zur Evidenz der Thatsächlichkeit erhoben zu sehen? Nicht durch unmittelbares Anschauen, nicht durch Greifen und Wägen sind uns die Gesetze des Himmels erschlossen worden.

Schlüsse waren es und Berechnungen, welche darauf geführt haben; und dennoch stehen die Ergebnisse, welche uns die Astronomie liefert, die Gesetze des Sternwandels, die Grösse und Entfernung der Himmelskörper u. s. w. eben so sicher, ja vielleicht unerschütterlicher da, als jedes auf greifbare Thatsachen basirte Wissen. Darum dürfen wir wohl auch auf unserem Gebiete nicht verzagen. Mögen die Berufenen erscheinen, welche die hier noch offen liegenden Fragen mit jenem Ernste erfassen, welcher ihrem Antheile an der Entwickelung des Menschengeistes gebührt!

Es ist nicht ohne Bedeutung, dass die Sage uns wohl von Erfindern einzelner Instrumente zu erzählen weiss, von einer Erfindung des Gesanges aber nirgends die Rede ist. Dies erklärt sich, wenn man mit uns annimmt, dass der Gesang eben nie erfunden worden ist, sondern dass er, ohne bestimmbaren Anfang, mit dem ursprünglichen Aufknospen der geistigen Anlagen des Menschen, dass er mit der Sprache gleichzeitig sich entwickelt hat.

Gewiss, jene alten Völker, welche allen wichtigen Neuerungen in ihrem Leben einen Urheber gaben, um in ihm die schaffende Kraft des Geistes persönlich zu verehren; sie, welche von einem Raub des Feuers, von einer Erfindung der verschiedenen Künste zu erzählen

wissen, hätten es sicher nicht unterlassen, dem Erfinder des Gesanges ein bleibendes Andenken zu bereiten, wenn es ihnen je in den Sinn gekommen wäre, die Gesangskunst nicht als etwas den Menschen von Anbeginn Theilhaftes, sondern erst später Entstandenes zu betrachten.

Das Culturvolk, dessen Erinnerungen am weitesten in die Urzeit zurückreichen und dessen Tiefsinn erst die Neuzeit im gebührenden Maasse zu würdigen beginnt, ich meine die Inder, haben, bezeichnend genug, eine und dieselbe Gottheit, *Saravasti*, für Sprache und Musik.

Wohl mag auch das deutsche „Singen und Sagen" als ein Anklang an jene ursprüngliche Zusammengehörigkeit von Sprache und Musik aufgefasst werden; unter Gesang wurde lange nicht ein musikalischer, sondern ein poetischer Gehalt verstanden, dem also der erstere, wie selbstverständlich, eigen war. Noch heutzutage hat der Ausdruck „Gesang" auch diese Bedeutung festgehalten. Bei allen älteren Völkern, welche uns irgend Anhaltspuncte über ihre Musik überliefert haben, finden wir, dass dieselbe mit der Sprache untrennbar verbunden war. Beinahe durchweg mangelt es dabei an überlieferten Tonzeichen, welche uns einen lebendigen Einblick in das Wesen dieser Musik gestatten würden.

In leichter Weise lässt sich das sonst Unerklärliche erklären, wenn wir annehmen, dass die ursprüngliche Musik vollständig mit der Sprachmelodie zusammenfiel, dass daher mit den Worten und ihrem Empfindungsgehalte ihr gesanglicher Ausdruck von selbst gegeben war. Von dem rhythmischen Elemente der griechischen Musik ist dies nach den Resultaten Rossbach's („Griechische Rhythmik") und in neuester Zeit Dr. J. H. Heinrich Schmidt's („Die Kunstformen der griechischen Poesie und ihre Bedeutung") soviel als erwiesen. Tonlänge fiel mit Silbenlänge und nicht minder musikalische Betonung mit sprachlicher zusammen. Eine genaue Abstufung der Tonlängen war der griechischen Sprache an sich schon eigen, und es wäre irrig, sie in metrischer Beziehung unserer heutigen deutschen, auf Hebung und Senkung beruhenden Sprache gleichstellen zu wollen. Der Grieche konnte nach Schmidt (a. a. O. S. 28) jede beliebige Taktart auch in den nicht gesungenen Wörtern schon ausdrücken. Bei festlicher Gelegenheit, im erhöhten Affecte, wenn es galt, alle Schönheiten der Sprache zur Entfaltung zu bringen, wurde auf die genaueste Unterscheidung der Silbenlängen bedeutendes Gewicht gelegt; der Rhythmus der Sprache an sich war schon ein musikalischer. Dasselbe wird wohl auch bei der poetisch gesteigerten, zu erhöhtem Leben erweckten Sprachmelodie der Fall gewesen sein. Die λέξις (der sprachliche Ausdruck in Declamation u. s. w.) und das μέλος fielen zusammen. Man nahm sie auch gewöhnlich im Zusammenhange; getrennt bedeutet λέξις (ohne μέλος) den blos declamatorischen Vortrag, μέλος (ohne λέξις) das Saiten- oder Flötenspiel, oder eine durch Töne der Menschenstimme ohne Worte angedeutete Melodie.*) Einen von der Sprachmelodie verschiedenen μέλος über Worte kannte man nicht.**) Es ist zu bedauern, dass, während die rhythmische Seite der Sprache so vielfach und in glänzender Weise beleuchtet worden ist, ihr gewiss nicht minder wesentlicher Theil, ihre Melodie nämlich, bis nun nahezu vernachlässigt worden ist.

Hier eröffnet sich ein Gebiet, dessen Ausbau zu den überraschendsten Ergebnissen führen kann; der Schlüssel zur Lösung manches Räthsels, um welche man sich bis nun vergebens bemüht hat, liegt hier begraben. Demjenigen, welchem es gegönnt ist, Musik und Sprache mit gleicher Liebe zu umfassen, vorurtheilsfrei sie als Kinder einer Mutter zu erkennen, erschliesst sich hier ein Feld unabsehbaren Wirkens.

Die ältesten Götter- und Heldenlieder wurden, so erzählt man uns, gesungen und im Gesange von Mund zu Mund fortgepflanzt. An einen Gesang in Weise eines Bänkelsanges vermag ich dabei nicht zu denken, noch mich der Ansicht anzuschliessen, es hätten die verwendeten Sangweisen nur der Absicht gedient, dem Gedächtnisse Hilfe zu leisten. Die Natur des alten Gesanges, wie sie aus den spärlichen Ueberlieferungen geschlossen werden kann, sowie die Natur der vorgetragenen Dichtungen sprechen dagegen. Letzteren fehlt die gleichmässig strophenweise gegliederte Form, welche die Wiederholung einer und derselben Melodie ermöglicht hätte. Man versuche es einmal, den Homer'schen Hexametern oder den alten Eddaliedern strophische Melodien unterzulegen, und man wird sich von der Unzulässigkeit alsbald überzeugt haben. Vielmehr glaube ich, dass es jene Sprachmelodie war, welche in möglichst hervorgehobener wirksamer Weise beim Vortrage dieser Dichtungen zur Geltung gelangte; ja, diese Annahme vermag das genaue Festhalten im Gedächtnisse vielleicht besser zu erklären, als die eines gleichmässigen Herableierns des verschiedenartigsten Inhaltes.***)

Es ist erklärlich, dass sich bei diesen musikalischen Recitativen gewisse Melodiephrasen endlich hervorhoben, dass sie typisch wurden. Dies machte bei Wiederkehr gleichartiger Empfindungsausdrücke, sowie auch bei Sätzen, welche einen tiefergehenden, individuellen Em-

*) Rossbach a. a. O. S. 8.

**) Die antike Musik diente in der classischen Zeit nur zur Hervorhebung und Verherrlichung des durch die Sprache ausgedrückten Gedankens und konnte daher den Text des Gesanges keineswegs mit der Freiheit behandeln, wie die moderne Musik (Rossbach a. a. O.).

***) In geistvoller Weise vergleicht Jordan („Der epische Vers der Germanen und sein Stabreim") die Hexameter des griechischen Epos mit Notenblättern der von den Rhapsoden vorgetragenen recitativischen Melodien, auf denen das Liniensystem und die Notenköpfe zur Bezeichnung der Tonhöhen ganz ausgelöscht, und nur die Notenschwänzchen mit dem Zeichen des Taktwerthes, der Viertel, Achtel und Sechszehntel, erkennbar geblieben sind. Nur noch aus der Vocalisation lasse sich, wenn man die angeborene Klangfarbe jedes einzelnen Vocales berücksichtigt, zuweilen errathen, wo der Fortschritt der Melodie ein Steigen oder Sinken gewesen sein werde.

pfindungsgehalt überhaupt nicht hatten, der Fall sein. Und damit war der erste Schritt zur Verselbständigung der Musik unbewusst geschehen. Wurde sie gleich dadurch nur mit den feinsten Fasern vom sprachlichen Untergrunde losgelöst, so hatte sie doch dadurch, dass schon ein sprachlich verschiedener Inhalt unter eine musikalische Ausdrucksweise zusammengefasst werden konnte, einen, wenn auch sehr gelinden Grad von Gleichgiltigkeit gegen die Sprache angenommen. Die Schrift erhielt Bezeichnungen musikalischer Natur; ein Beweis, dass man bereits die Möglichkeit verschiedenartiger musikalischer Auffassungsweise bei gleichem Sprachausdrucke erkannte.

Man darf annehmen, dass bei der noch geringen Bestimmtheit von Tonunterschieden die ersten musikalischen Zeichen nicht einzelne Töne nach ihren genauen Tonhöhen bezeichneten. Selbst die Tonschrift späterer Zeiten lässt über die gemeinten Tonintervalle vielfach im Unklaren. Es waren wohl gewisse melodische Phrasen, Melodietypen, welche zusammengefasst und gemeinsam bezeichnet wurden, wie dies z. B. in der hebräischen Musik geschah.

Gewisse melodiöse Sprachwendungen, wie sie der Empfindung, welche ausgedrückt werden sollte, entsprachen, waren Gegenstand solcher Bezeichnung. Es waren die Melodien, welche sich als charakteristisch gleichsam aus dem Empfindungsleben der Sprache selbst hervorgehoben und fixirt hatten, deren allgemeine Kenntniss vorausgesetzt und welche daher in leicht verstandener Bezeichnung kurz vorgeschrieben werden konnten. Vornehmlich der Schluss der Verse und Sätze ist es, in welchem die Empfindung sich zu grösserer Wirkung emporrafft, in welchem es sich zumeist entscheidet, ob Ausruf, ob Frage, ob mildes Zusprechen oder schroffes Abweisen, ob Bitte oder Forderung u. s. w. gemeint sei. Hierhin drängten sich also mit der Zeit naturgemäss jene melodiösen, typisch gewordenen Wendungen.

Wir werden uns beispielsweise den Vortrag althebräischer Gesänge etwa folgendermaassen vorzustellen haben: Der Dichter recitirte seine Dichtung in begeisterter Weise, ihren vollen Empfindungsgehalt in Tönen ausströmend, wie sie, aus gleicher Quelle mit seinen Worten entspringend, ihm vom Augenblicke eingegeben wurden. Dieser Gesang war kein willkürlicher, sondern innerlich nothwendig bedingt durch den gleichen Schöpfungsdrang, welcher seine Worte gestaltete; der dem Sprachorgane eigenste Ton wäre als Mittelton (Dominante, *Svarita*) des Gesanges zu betrachten; von ihm aus erhob oder senkte er sich, zu ihm kehrte er bei grösserer Ruhe oder Gleichgiltigkeit zurück; er bildete gleichsam die Mittellinie der auf- und absteigenden Tonwellen. Eine klare, bewusste Unterscheidung der Intervalle, wie bei unserem Gesange, darf man dabei wohl nicht voraussetzen. Dagegen spricht die summarische Notenbezeichnung, welcher offenbar das Bedürfniss, einzelne Töne bestimmt abzugrenzen, noch fremd war; dagegen die mangelnde Kenntniss der Harmonie, welche erst das Gefühl für die Tonverhältnisse vollständig erweckte; dagegen auch das unmittelbare Schaffen mit dem Worte zugleich, wobei das letztere allein das Wesentliche blieb, und jene Selbständigkeit des tonlichen Elementes, welche durch harmonisch klar bestimmbare Töne gekennzeichnet wird, nicht zulassen konnte. An entscheidenden Stellen jedoch, in welchen sich der ganze Empfindungsausdruck des Verses oder Satzes zusammendrängte, machte sich die entsprechende typisch gewordene, durch Tonzeichen darstellbare Melodiephrase in musikalisch bestimmterer Art geltend. Hier brach die Musik im Bewusstsein ihrer Ueberkraft hervor, die hemmenden Fesseln der Sprache allmählich lösend.

Je mehr die Sprache mit ihren fertigen Begriffsbezeichnungen, mit ihren ausgebildeten Constructionen im gewöhnlichen Umgange des productiven Empfindungselementes entbehren zu können meinte, desto mehr musste sich dasselbe in jenen Aeusserungen des Volksgemüthes, welche dessen lebendige Anschauung, dessen gesteigertes Empfindungsleben zum Ausdruck brachten, concentriren. Es war dies in Griechenland zunächst in den dithyrambischen und phallischen Chorgesängen der Fall, aus welchen sich Tragödie und Komödie entwickelten. Dass diese mit Tänzen verbunden waren, musste ihnen eine markirte rhythmische Betonung verleihen. Auch die lyrische Musik der Griechen war durchaus an das Wort gebunden, und es lässt sich wohl nicht annehmen, dass die Griechen ursprünglich bereits auf verschiedene Texte übertragbare selbständige Melodien gehabt haben. Dies widerspräche zu sehr dem Wesen der griechischen Metrik und Rhythmik und den Begriffen, welche wir nach allen Ueberlieferungen von der griechischen Musik haben können. Allerdings soll Terpander die Nomen verschiedener Länder bei seinen Künstlerfahrten gesammelt und gesichtet und in einer von ihm selbst erfundenen Tonschrift vor Entstellungen bewahrt haben. Diese Nomen hatten die verschiedensten Benennungen, der böotische, äolische, trochaische, orthische, Terpandrische, Polymnestische Nomos u. s. w. Dass damit ein bedeutender Schritt zur Verselbständigung der Melodie geschehen war, lässt sich nicht leugnen; dennoch darf man meines Erachtens die Nomen nicht für selbständige Melodien in unserem Sinne halten. Vielmehr dürften sie typisch gewordene melodiöse Sprachwendungen gewesen sein, welche nach ihrer Aufzeichnung als stehende Phrasen bei entsprechenden Gelegenheiten angewendet wurden. Nur die Allgemeingiltigkeit und Allgemeinverständlichkeit dieser typischen Melodien lässt es erklären, dass die Tragödiendichter ihren Chören die gewünschten Tonweisen mit leichter Mühe einstudiren konnten. Eine solche Allgemeingiltigkeit lässt sich aber nicht durch äusseren Zwang erzielen; sie ist aus der Uebereinstimmung der Melodie mit der Denkweise, wie sie sich im sprachlichen Ausdrucke kundgibt, erklärbar.

Als gehobene, zu grösserer tonlicher und rhythmischer Bestimmtheit gebrachte Sprache ist auch die

Musik im griechischen Drama zu betrachten. Es ist gewiss auffallend genug, dass bei griechischen Tragödien neben dem Namen des Dichters oft auch der Name des Choragen oder des Archon, unter dem der Wettkampf stattfand, oder der Name eines ausgezeichneten Schauspielers, sogar der Name des für Aeschylos beschäftigten Decorationsmalers, dagegen der Name des Musikers nicht genannt wird.*) Auch die Worte Plutarch's: „Wenn also Jemand sagen wollte, Aeschylos und Phrynichos haben die Chromatik aus Unkenntniss derselben nicht angewendet, würde er nicht etwas Unverständiges behaupten?“**) beweisen, dass die Dichter selbst die Musik zu ihren Tragödien angegeben haben. Dabei dürfen wir nicht an Operncomponisten von heute denken. Die Musik war noch Eigenthum des Dichters; eine abgesonderte Stellung war ihr noch nicht eingeräumt; im Verdienste der Dichtung lag auch das ihrige von selbst mit eingeschlossen. Der gute Dichter war auch darum schon ein guter Musiker. Kann man dabei nun an eine andere Musik, als an die der Sprache naturgemäss eigene, ihren Empfindungsgehalt mit Nothwendigkeit ausdrückende denken, eine Musik, die nicht von einer selbständigen, dem Gelingen oder Misslingen ausgesetzten Erfindung abhängig, sondern von vornherein mit der Sprache gegeben war? Eine veredelte Sprache war sie nur, von der Aristoteles sagt, es sei eine solche, deren Melos sich auf Harmonie und Rhythmus gründet.

Aus diesem Zusammenhange mit der Sprache lässt sich sowohl die verfeinerte Rhythmik, als auch die die kleinsten Tonintervalle berücksichtigende Melodik der griechischen Musik erklären. Nicht der Vorgeschrittenheit, sondern der Unselbständigkeit derselben ist es zuzuschreiben, dass sie es zu einer grösseren Einfachheit melodischer und rhythmischer Grundsätze nicht brachte; sie musste sich den feinsten Sprachwendungen, wie sie in zufälligen Formen sich gestalteten, vielfach nur äusserlich bedingt, anschmiegen. Spielte sie doch selbst in der Rede eine Rolle; Solon trug die Elegie, womit er die Athener zur Wiedereroberung von Salamis bewog, singend vor; Terpander's Gesänge, mit denen er den inneren Streit in Sparta schlichtete, waren, nach Ambros, eigentlich Reden an die Nation in poetischer und musikalischer Form. Die Ergebnisse der Forschungen der Gelehrten blieben daher grösstentheils unfruchtbar; die Eigenschaften des Klanges waren gelähmt, so lange er sich nicht dem beengenden Gehäuse des Wortes frei entschwingen konnte. Es ist daher wohl ebenso vergeblich, sich ein klares Bild griechischer Musik aus Dem, was griechische Schriftsteller darüber mittheilen, zu bilden, als es irrthümlich scheint, den Spuren altabendländischer Musik in den Klosterbibliotheken jener Zeit nachzugehen.

Wir wissen, dass die Griechen Consonanzen und Dissonanzen unterschieden. Dennoch blieb dies ein blos theoretisches Wissen. Zu einer Harmonie in unserem Sinne brachten sie es, wie heutzutage so ziemlich feststeht, nicht. Unter Harmonie verstanden sie vielmehr etwa Das, was wir mit Melodie bezeichnen, nämlich die geordnete Nacheinanderfolge von Tönen. Man hat diesen Mangel bei der sonst so ausgebildeten griechischen Musik auf verschiedene Art zu erklären gesucht. Am verbreitetsten ist die Ansicht, der Entwickelung einer Harmonie sei die dissonirende Pythagoräische Terz entgegengestanden. Pythagoras fand nämlich in seinem Systeme eine von der Terz der Naturharmonie differirende, deren complicirtes Schwingungszahlenverhältniss sie als Dissonanz erscheinen lassen musste.

Ich halte diesen Erklärungsgrund nicht für ausreichend. Nicht die Theorie ist berufen, der Entwickelung einer Kunst die wesentlichen Factoren zu liefern. In der Ausübung musste sich das richtige Verhältniss der Terz dem Gehöre trotz Pythagoras deutlich machen, und das des Gelehrten hätte nie die Macht gehabt, die richtige Ahnung des Künstlers in ihrer Verwirklichung zu hindern, wenn nicht tieferliegende Ursachen entgegengestanden wären. Es hiesse das Wesen der Kunst, ihre spontane Kraft, ihre naturgewaltige, unbewusste Gestaltungsfähigkeit gänzlich verkennen, wenn man annehmen wollte, dass gelehrte, nicht einmal dem Wesen der Kunst, sondern nur ihrem Materiale, dem Tone entnommene Abstractionen einen so weitgreifenden Einfluss auf die Ausbildung der Kunst selbst hätten nehmen können.

Ueberhaupt schlägt man, meiner Meinung nach, die Resultate der Theoretiker, insbesondere in der griechischen Musik, zu hoch an, und dies mag Einiges zur Unklarheit über das Wesen derselben beitragen. So wenig als der Kampf der Newtonisten und der Anhänger Goethe's (vor allen Hegel und Schopenhauer) über das Wesen der Farben einen entscheidenden Einfluss auf die Malerei geübt hat, so wenig glaube ich den Lehren der Pythagoräer eine bestimmende Einwirkung auf die Ausübung der griechischen Musik vindiciren zu können. Blieb dieselbe doch selbst, nachdem das richtige Verhältniss der Terz gefunden worden war, einstimmig.

Fasst man den innigen Zusammenhang der griechischen Musik mit der Sprache ins Auge, so wird es eines äusserlichen Erklärungsgrundes zu dieser Erscheinung nicht bedürfen. Die Musik, untrennbar mit dem Texte verbunden, bildete eine Wesenheit desselben, welche lange Zeit ohne ihn gar nicht gedacht werden konnte.

Verschiedene Melodien über einen Text mussten ebenso als ein Unding erscheinen, wie ursprünglich eine und dieselbe Melodie über verschiedene Texte. So unzulässig es daher ist, mehrere Personen gleichzeitig Verschiedenes reden zu lassen, so unzulässig musste es auch erscheinen, sie gleichzeitig Verschiedenes singen zu lassen. Entweder die sprachliche Bedeutung der Melodie, oder die melodiöse Eigenthümlichkeit der Sprache hätte dabei geopfert werden müssen. Und

*) Ambros, Geschichte der Musik. S. 293, 294.
**) *Ebenda.*

dies war eben damals undenkbar. Eines langwierigen, durch eigenthümliche Umstände beförderten Scheidungsprocesses bedurfte es, bis man dahin gelangte.

Je mehr in steter Verzweigung die ursprünglich einem Keime entstandenen Fähigkeiten des Menschen auseinandergingen und zur Verselbständigung gelangten, je mehr auch die in der Sprache enthaltenen Elemente sich einer ursprünglich nicht geahnten Verschiedenheit bewusst wurden, desto weiter zeigte sich der Riss, welcher zwischen Sprache und Musik aufgebrochen war, desto eigenartiger und unabhängiger wurde der Entwickelungsgang, den jede von ihnen nahm. Die Erfindung von Instrumenten zum Zwecke der Begleitung und intensiveren Nachahmung der verwischten Sprachmelodie zeigt uns die Musik bereits ledig der sie organisch an die Sprache fesselnden Verbindung, aber noch in inniger, liebebedürftiger Umarmung mit derselben.

Ueber die Beschaffenheit der Begleitung des Gesanges mit der Kithara gestatten uns die Ueberlieferungen kein klares Bild. An eine harmonische Colorirung in unserem Sinne dürfen wir nicht denken. Vielmehr dürfte sie eine Unterstützung der Sprachmelodie bezweckt haben, deren verschwommene Intervalle damit an verschiedenen Puncten festgehalten, deren unsteter Fluss in bestimmtere Bahnen gelenkt wurde. Ein genaueres Festhalten an der Bestimmtheit der Intervalle und damit gewiss auch die ersten Abweichungen von der unmittelbaren Sprachmelodie dürfte seit der Begleitung durch strenge unterschiedene, von einander ferngehaltene Töne hervorbringende Instrumente datiren.

Diese Ansicht gewinnt einen weiteren Anhaltspunct, wenn man sich erinnert, dass griechische und noch römische Redner, welche gewiss ihre Vorträge nicht in abgemessenen Intervallen herabsangen, von Instrumentisten begleitet wurden.*)

Für die Anschmiegung der tonarmen Sprache an die Tonbestimmtheit von Instrumenten gibt das heutige Melodram ein lebendiges Zeugniss, welches am rechten Orte angewendet seine Wirkung nicht verfehlt.

Auch eine Art reiner Instrumentalmusik kannten die Griechen; instrumentale Leistungen zierten ihre Spiele. Ohne Harmonie waren dieselben nur ein Abhub, eine Art Essenz der Gesangs- resp. Sprachmelodie. Die Complicirtheit ihres Rhythmus und ihrer Tonleitern lassen darauf schliessen, dass sie auch alle Zufälligkeiten der sprachlichen Rhythmik und Melodik aufgenommen hatten, welche in seltsam gekräuselten Formen ein wunderliches Bild geboten haben mochten. Sie wurden wohl als das farbige Schattenbild der Sprache angesehen, in seiner Selbständigkeit ergötzlich, jedoch stets von der nur momentan den Blicken entzogenen Sprache bedingt, in ihrem Scheine von ihr, als der Wirklichkeit, abhängig. Der Trieb des Bildes, sich von seiner Wirklichkeit loszusagen, versinnbildlicht sich im Kampfe der Kitharisten (als Vertreter der mit der Kithara begleiteten Gesangsmusik) und der Auleten (als Vertreter der Instrumentalmusik). Charakteristischer Weise behaupten die Ersteren den Vorrang.

Man erinnere sich der Wettkämpfe des Kitharisten Apollo mit den Auleten Marsias und Midas. Von den strengen Philosophen wurde Instrumentalmusik noch zu Plato's Zeit für Tand angesehen, und Aristoteles hält die Flötenmusik nicht für ethisch, sondern für orgiastisch. Anthistenes erklärte den Ismenias für einen schlechten Menschen, da er sonst kein so eifriger Flötenspieler sein könne. Noch viele Beispiele liessen sich anführen, welche darauf hindeuten, dass sich die Musik bei den Griechen gegen die Loslösung vom Worte und Verselbständigung gesträubt habe. Varianten dieses Kampfes zwischen Instrumentalisten und Vocalisten spinnen sich durch die ganze Geschichte der Musik fort. Der Streit der Melodisten und Harmonisten in Frankreich (Rousseau und Rameau), die widerstreitenden Principien des Generalbasses und der Sprachmelodie in neuester Zeit sind einige Beispiele davon.

Eine dem griechischen Geiste fremde Zeit drängte sich zwischen das schöne, so herrlich von innen ausgestaltete Griechenthum und die Anfänge eines geistigen Lebens, an welches wir unsere Culturbestrebungen anzuknüpfen gewohnt sind. Das Verständniss des griechischen Genius, der Herzensklang des griechischen Wortes waren verloren gegangen. Steintrümmer, kalte stumme Statuen waren geblieben, und eine sangliche Sprache, in ihrem trägen Strome eine todte Masse unverstandener Begriffe mit sich führend, aber uneingedenk des sonnenfreudigen, lebenspendenden Wellensprudels ihrer klaren Quelle. Stumme Zeichen hatte man herübergerettet und die todten Blumenreste der versengten, einst so herrlich treibenden Flur zusammengelesen, Blumen, welche nicht mehr knospeten, welche nicht mehr dufteten, welche kraftlos welk ihre Blätter auseinandersenkten, profanen Blicken das feine Geäder ihrer zarten Organe offenbarend, die verschlossen so üppige Schöne, so wunderbaren Duft gespendet hatten. Der Schatten blieb, nachdem das Urbild geflohen war, und lange haben seine räthselhaften Conturen die Forschung beschäftigt.

(Fortsetzung folgt.)

---

*) Cajus Gracchus hatte, wenn er eine Rede hielt, einen Flötenspieler hinter sich, der ihn, wenn ihn der Affect fortriss, die Stimme allzuhoch zu heben, durch einen tieferen Flötenton mahnen *musste*.

„Die Walküre“ von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas.

Von **Gottlieb Federlein.**

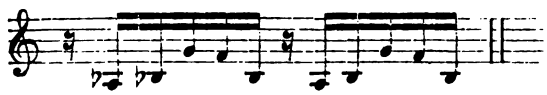
(Fortsetzung.)

Erster Act.

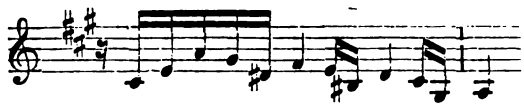
3. Scene.

(Fortsetzung und Schluss.)

Betrachten wir nun das musikalische Gefüge näher. Die erste Periode hindurch umspielen die Streichinstrumente in Sextolenbewegung den Gesang,



während der gesammte Holzblaschor in Verbindung mit den Hörnern theils in der Durchführung des Sehnsuchts-Motivs alternirt, theils die harmonische Modulation bis an die zweite Periode hin zu Des-Cis moll fortspinnt. Aus der Moll-Stimmung spricht jetzt die Welt der Erinnerungen Sieglindens, wie sie fremd und freundlos im eigenen Hause lebte (A. 54, Z. 2). In unterbrochenen Accordklängen begleiten daher Clarinetten und Fagotte diese Klage Sieglindens, während die Violinen in einer dem Wälsungen-Motiv entlehnten Melodiephrase den Trauertönen der Gesangsmelodie sich vermählen.

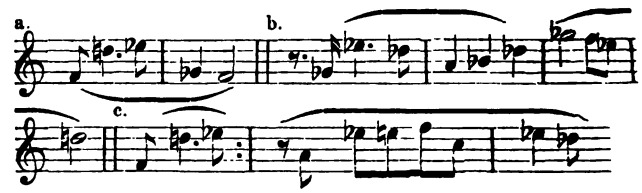


Doch schwand die Trauer, als ihr Auge Siegmund erkannte, darum erhebt sich auch die dritte Periode aus düsteren Molltönen zum freundlichen A dur. Wir vernehmen jetzt aus dem Staccato-Rhythmus der Begleitung den freudigen Herzschlag Sieglindens; die Bratsche umspielt in lebhafter Figur die Gesangs- und Orchestermelodie, deren Kernpunct wiederum das Sehnsuchts-Motiv bildet. Da erreicht denn in der vierten Periode (modulatorisch über Fis dur, Ges dur, As dur nach Des dur auslaufend) Sieglindens Gegengesang den Höhepunct. Wie nach des Winters strenger Herrschaft durch des Lenzes milden Hauch die Natur in verjüngter Kraft erblüht, so erwacht Sieglinde zu neuer Lebensfreude, da sie in frostig öder Fremde zuerst den rettenden Freund ersah. In sinniger Weise greift daher der Begleitungsrhythmus der Streichinstrumente auf das Lenzeslied zurück, auch die Harfe feiert den Triumph der Liebe, und als Sieglinde entzückt sich an den Hals des Freundes wirft, erklingt aus Flöte und Oboe und dem weichen Hornton die Lenzesmelodie, womit Strophe und Gegenstrophe des eigentlichen Liebesgesanges abgeschlossen werden.

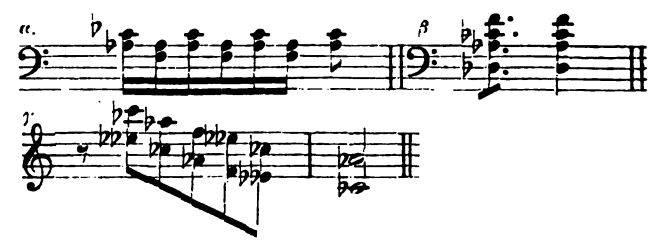
Durch den dichterischen Inhalt wurde bisher der seelischen Uebereinstimmung der Liebenden Ausdruck verliehen. Siegmund begrüsst auch Sieglinde als „süsseste Wonne, seligstes Weib!“ (A. 56), und dieses glückselige Gefühl commentirt das Orchester durch den Aufschwung der Flöten und Clarinetten, welche imitatorisch jenes Thema wiedergeben, das im „Rheingold“ stets die aufflammenden zarten Regungen Fasolt's vermittelte (vergl. dort Bsp. 17 u. A. „Rheingold“, Jahrg. II, A. 69, Z. 4; A. 83, Z. 1). Denn wie Freia als weibliches Ideal Fasolt's Seele fesselte, so erkennt Siegmund sein Ideal in Sieglinde. Im weiteren Verlauf der Dichtung aber herrscht das Gefühl der Ahnung Sieglindens vor, dass der Gast ihres Hauses Siegmund der Wälsung sei. Es entspinnt sich nun ein Wechselgesang, der eine neue Welt von Motiven offenbart und mit Sieglindens begeistertem Erkennungsruf: „Siegmund, so nenn ich dich“ abgegrenzt wird. Da ist es zuerst das Thema, Sieglindens Minnetraum-Motiv, aus welchem Orchester- und Sprachmelodie sich entwickeln und aus welchem uns die seelenvolle Sprache entgegentönt, welche die Liebenden aus dem Auge, als dem Spiegel der Seele, sich lesen.

Dieses Thema, unter Bsp. 19a notirt, erfährt in seiner Verwendung manche Erweiterung, von denen die wichtigsten unter 19b und c gegeben sind.

19.

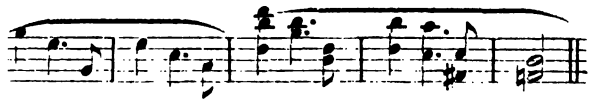


Höchst interessant aber ist die Begleitungsart des Orchesters, durch welche die Stimmung mit eigenthümlichem Schleier umflort wird. Aus den gedämpften Saiteninstrumenten (α) klingt es wie geheimes Flüstern, das in dem Triolenrhythmus der Hörner (β) seinen Widerhall findet, und durch dieses Flüstern lispeln Flöte und Clarinette γ wie Stimmen des seligsten Friedens.

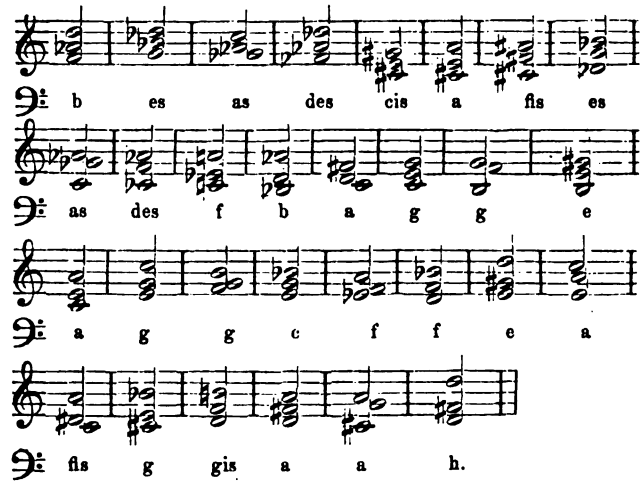


Mit dem Schlussworte Siegmund's: „Wonnig weidet der Blick“ tritt wieder ein neuer musikalischer Wendepunct ein. Es ist Siegmund's Minnetraum-Motiv, welches jetzt hinzutritt:

20.



welches mit jenem ersten Minnetraum-Motiv (Bsp. in anmuthigem Wechselspiel verschlungen wird, da Sieglinde staunend Siegmund's Züge bewundert. dieser Stelle fällt modulatorisch die W endung nach r auf; ich möchte dieselbe als den Brennpunct be- nnen, durch welchen die Linien der M odulation vom eslied B dur aus zum G dur am Schluss des ersten s hindurchlaufen. An dem zweitgenannten Minne- m-Motiv ist auch eine rhythmische Uebereinstim- g mit dem Walhalla-Motiv bemerkbar; denn fast rmerkt erfolgt der Eintritt dieses Motivs, wenn es linden wie ein Wunder gemahnt, dass ihr Auge den n schon gesehen, den heute sie zuerst erschaut. n nun Siegmund darauf entgegnet: „Ein Minne- n gemahnt auch mich, im heissen Sehnen sah ich schon", da erheben Flöten und Fagotte das Traum- v (Bsp. 20), gleichzeitig aber steigt aus Clarinette Bratsche jenes Freia-Motiv empor, an welches die Violine in einem Kettengang das Sehnsuchts- iv anknüpft, gleichsam das heisse Sehnen des Herzens auchend. Wiederum zieht Sieglindens Traum-Motiv, einer wiegenden Triolenfigur umspielt, vorüber; ld aber in Sieglindens Seele die Erinnerung an mund's Stimme erwacht („mich dünkt, ihren Klang ich als Kind"), da entfalten die verschiedenen esterstimmen das Wälsungennoth-Motiv und steigern elbe zum höchsten Ausdruck bis zu dem Rufe mund's: „O lieblichste Laute, denen ich lausche". Immer gewaltiger drängt es nun Sieglinde zu ren, wer der Held sei, dem sie liebend sich ver- t. Zwar erkennt sie in seinem Auge den Blick des t spendenden Greises, den sie schon bei Namen en wollte, noch aber schwebt sie in Ungewissheit, der Gast wohl auch Siegmund sei, dem die eissung des siegreichen Schwertes gegolten. Mit iser Schärfe verfolgt die Musik die Gedankenwelt lindens, wenn die tiefen Saiteninstrumente das en-Motiv Siegmund's aufnehmen und gleichzeitig der Trompete das Schwert-Motiv auftaucht. Als Sieglinde des Erscheinens Wotan's an ihrem Hoch- age gedenkt, da ertönt in vierstimmigem Chor der ner das Walhalla-Motiv, welches sodann vom Streich- tett aufgenommen, nach einer heftigen Tempo- erung aber plötzlich abgebrochen wird. Denn Sieg- drängt die aufwallende freudevolle Ahnung noch ck; mit theilnehmenden Worten erinnert sie Sieg- l an den Namen Wehwalt, den er selbst sich ge- n, weil Friedmund er sich nicht nennen dürfe. sinnigem Wortspiel entgegnet darauf Siegmund: Namen nehm ich von dir". Immermehr drängt linde zur Entscheidung, sie gedenkt endlich der hlung Siegmund's, wo er Wolfe als Vater genannt, und im Orchester wird gleichzeitig Wolfe als der gefürchtete Kämpfer gegen feige Füchse durch den Jagdfanfarenrhythmus (aus der 2. Scene bekannt) und Wälse als der dem Göttergeschlecht entstammende Vater durch eine rhythmische Umgestaltung des Walhalla Motivs ($^4/_4$) charakterisirt (A. 63). Durch jenes Zugeständniss hat Siegmund damals schon sich als Wälsung bekannt, und mit Entzücken verkündet daher jetzt Sieglinde, dass Wälse der Vater für ihn das Schwert in den Stamm gestossen. Ihr Freudengesang, zum Theil selbst dem Wälsungen-Motiv entlehnt, wird von ebendiesem Motive in rhythmischer Verkleinerung begleitet; im feurigen *crescendo* jauchzt das Motiv empor, bis Sieglinde endlich in höchster Begeisterung ausruft: „Siegmund, so nenn ich dich". — Es sei mir hier ein Ueberblick auf den modulatorischen Gang gestattet, welcher dem Wechselgesang von den Worten: „Du bist der Lenz, nach dem ich verlangte" — bis zu dieser Erkennungsscene zu Grunde liegt. Schon am Schlusse der ersten Scene erwähnte ich der vorwiegenden Erscheinung von Septimenaccordfolgen als durch die herrschende Stimmung gerechtfertigt; demselben harmonischen Gepräge begegnen wir in diesem Wechselgesang, wovon die folgende Skizze ein Bild zu geben versucht.



Mit Allgewalt durchglüht jetzt Siegmund das Bewusstsein seiner Würde als Held und Wälsungensprosse, in den Bässen vernehmen wir sein Helden-Motiv, sodann das Vertrags-Motiv Wotan's*), und aus den Trompeten schmettert zu öfteren Malen das Schwert-Motiv. Der Held springt von seinem Lager auf, zaglos fasst er das Schwert, in höchster Ergriffenheit beschwört er den Segen des geheiligten Stahles in den erhabenen, die ganze Hingebung des Helden für seine Bestimmung athmenden Worten: „Heiligster Minne höchste

*) Der dramatischen Bedeutung dieses Motivs habe ich schon zu Anfang der 3. Scene im Monolog Siegmund's gedacht.

Noth, sehnender Liebe sehrende Noth, brennt mir hell in der Brust". Musikalisch wichtig erscheint hier das jenen Worten beigegebene Entsagungs-Motiv (siehe „Rheingold", Jahrg. II, S. 243, Bsp. 2). Wie Alberich aus schmählicher Liebesnoth in des Zornes Zwange den schrecklichen Zauber des Goldes gewann, so löst Siegmund in der heiligen Noth der Liebe, von Missgeschick gezwungen, den Zauber des Schwertes Nothung. Und wie Alberich um des Goldes willen der Liebe entsagte, wie Wotan durch den Raub an Alberich dem Fluche des Reifes verfiel, so muss auch Siegmund der Erbe jenes Fluches werden und der Liebe entsagen. Denn machtlos zerschellt an Wotan's Speer der geheiligte Stahl, und Siegmund fällt dem rächenden Todesstreich Hunding's.

Mit gewaltigem Zuck aber entreisst Siegmund dem Stamme das Schwert, und lauten Jubels umbrausen den Helden die Stimmen des Orchesters; festlich ertönt das Schwert-Motiv, Posaunen erdröhnen mit wuchtiger Fanfare, von der Tiefe zur Höhe jauchzen im lebhaften Triolenrhythmus die Stimmen der Fagotte, Clarinetten, Oboen und Flöten; selbst die Harfe eilt zum festlichen Grusse herbei, und in breiten dreistimmigen Arpeggien wogen die Saiteninstrumente auf und ab. Im Vereine mit diesem Stimmenchor beginnt nun Siegmund seinen Brautgesang: „Siegmund den Wälsungen siehst du, Weib; als Brautgabe bringt er dies Schwert" u. s. w. Neben der durchaus selbständigen Gesangsmelodie ist der thematische Inhalt der Orchestersprache dem tiefen Sinne der Worte so innig verwoben, dass es lohnend erscheint, sich diesen Connex zu vergegenwärtigen. Da ist es vor Allem Siegmund's Helden-Motiv (Trompete und Posaune), welches uns entgegenschallt; des Schwertes Zauber hat ja Siegmund von Neuem zum Helden geschaffen. Sodann vernehmen wir den Siegesruf der Wälsungen (Bsp. 16): dem Feindeshaus entführt der Wälsung jetzt die seligste Frau hinaus in des Lenzes lachendes Gefilde, wo Nothung, das heilige Schwert, sie schützen wird. Milder Friede jedoch, wie die Worte Siegmund's ihn athmen, strömt uns aus der Musik entgegen, wenn plötzlich die Bewegung des Achtel-Triolenrhythmus in den der Viertels-Triole hinüberspielt, indessen Clarinette und Horn in zartem *dolce* durch das Lenzes-Motiv (Bsp. 18), dazu die Trompete, ebenfalls *piano* und *legato*, durch das Schwert-Motiv den Spuren der Poesie folgen. Aus Violoncell, Clarinette und Oboe aber erklingt schliesslich noch das Sehnsuchts-Motiv; denn was der Held ersehnte, im Lenzesmond wards ihm zu Theil: das liebende Weib Sieglinde. Als nun des Brautgesanges Stimmen schweigen, da stürmt Sieglinden's Traum-Motiv empor: den sie im Traum erschaut hatte, Siegmund ist ihr nahe, und als Schwester bekennt sie sich nun dem Bruder, der mit dem Schwerte sie zur Braut gewonnen.

So eilt das bräutliche Geschwisterpaar seinem unseligen Geschicke entgegen. Das Glück, das die Wälsungen sehnend erhofft und das der geweihte Stahl Nothung besiegeln soll, von der strafenden Hand gerechter Vergeltung wird es vernichtet: gerettet aus heiliger Noth wähnt sich das Wälsungenpaar; doch, der den rettenden Stahl ihm geweiht, der Vater Wälse selbst muss den Frevel seiner Kinder strafen. Mit immer steigender Hast treibt jetzt im Orchester das Sehnsuchts-Motiv dahin, aber durch die veränderte Phrasirung im *staccato* ist sein inniger Gefühlsausdruck zu dem wilder Leidenschaft angefacht. Ungestüm erheben Posaunen und Trompeten das Schwert-Motiv, schmerzlich ergreifen uns die schneidenden Töne des Wälsungen-Motivs, wieder ringen sich mit dem Sehnsuchts-Motiv die Violinen empor, bis diese oben endlich in die Tiefe stürzen. Wie eine vernichtende Stimme der Gottheit erdröhnt in den Schlussaccorden der Wehruf über das frevelnde Wälsungenpaar — ein erschütterndes: „Gerichtet!" —

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Kanon und Rebus.

Der vierstimmige Kanon in No. 16 gehört der leichten Gattung an, welche als „Tafel-Kanons" ehedem sehr beliebt waren; unsere Classiker pflegten dergleichen „im Kreise froher, kluger Zecher" zur Unterhaltung oder für Stammbücher „zur freundlichen Erinnerung" zu improvisiren. Manch launiger Scherz, der uns heute noch amusirt, entsprang einem günstigen Augenblicke. Dem Musiker der Jetztzeit gehen dergleichen Kunststücke nicht mehr so rasch von der Hand, jede Fertigkeit setzt Uebung voraus, daran fehlt es. Das mitgetheilte Beispiel ist so mühelos zu enträthseln, dass es mir nicht nothwendig erscheint, hier weiter darauf zurückzukommen.

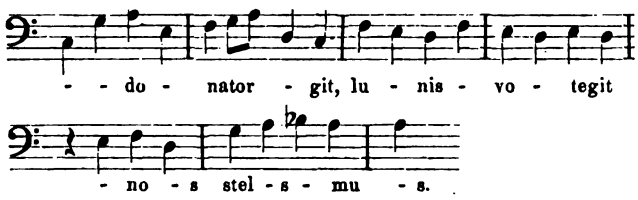
Zwei Rebus-Aufgaben will ich heute dem Leser bieten. Die Schrift, eine der folgenreichsten Errungenschaften des Menschengeistes, war in ihren ersten Anfängen eine Aneinanderreihung von bildlichen Darstellungen. Trotz aller Vervollkommnung der Schriftsprache hat sich doch die Hieroglyphe erhalten, und nicht nur im „Rebus", wo sie lediglich dem menschlichen Spieltriebe dienstbar geblieben ist. Wir begegnen ihr im Leben auf Schritt und Tritt und vermögen hunderte von Beispielen anzuführen, welche ihre Nützlichkeit und Unentbehrlichkeit auch in praktischen Dingen beweisen. Man beobachte die Wirthshausschilder, die Malereien, wodurch unsere Handwerker sich ihren Kunden bemerklich machen. Post, Eisenbahn und Telegraphie sind durch Horn, geflügeltes Rad und ein Bündel zuckender Blitze symbolisch angedeutet, — es genügt, einige dieser Wahrzeichen genannt zu haben. Jeder ist in der Lage, die Liste nach Gefallen fortzusetzen, er wird nicht so bald ans Ende gelangen.

Frühzeitig hat man angefangen, die Musik für Rebus-Zwecke auszubeuten. Es existirt ein Bilderräthsel aus dem Jahre 1573, in welchem die Worte: longa, maxima, brevis, fusa, pausa, spatium, linea, superius, bassus, suspirium u. s. w. geschickt in den Text einer Grabschrift verwebt und durch die entsprechenden Zeichen: Noten, Pausen, Linien-System etc. dargestellt sind.

Eine reiche Ausbeute lieferten die Solmisations-Silben: *ut re mi fa sol la* als feste Benennungen für die Stufen 1—6 der Dur-Tonleiter. Verse wie die folgenden aus einer curiosen Arie:

Ut sol dominator regit
Luminis favore tegit
Minores stellas famulas;

lassen sich ohne Weiteres als „Rebus" notiren:

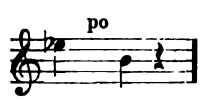


Dieser vielgepflegten Gattung gehört auch jenes *Carmen gratulatorium* an, welches der Hanauer Organist Piscator 1722 an Werkmeister schickte:

*Mi*ld freundlich *Fa*ma ruft, *Mi*t sammt den Musenhaufen,
Werkmeisters Lob *Sol Fa*st bis an die Sterne *La*ufen!

In den Gesprächspielen des Nürnberger Rathsherrn Philipp Harsdörfer (1607 – 1658) steht ein solches Bilderräthsel, welches bereits von der siebenten Silbe *si* Gebrauch macht: „Wenn uns're *fantasie* den Sorgenbecher *mi*schet —".

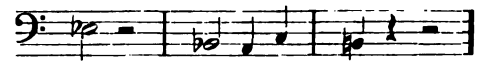
Die berüchtigten Guidonischen Silben sind längst abgetreten vom grossen musikalischen Schauplatze, wenigstens in Deutschland, sie eignen sich daher nicht mehr für die Bildersprache. Ihre Stelle nehmen jetzt unsere alphabetischen Tonnamen ein, von denen einzelne den Vortheil gewähren, dass man sie als einfache Buchstaben und auch als Silben verwenden kann, z. B. *b* und *be*, *es* und *s*; die Benennung der chromatisch veränderten Töne (*fis*, *ges* u. s. w.) liefern für den Rebus reichliches Material. Ehedem erblickte man eine Art von Vorherbestimmung darin, wenn ein Musiker einen Namen besass, der sich ganz oder theilweise durch Noten darstellen liess. In dieser Beziehung waren und sind glücklich daran: Bach, Fasch, Fesca, Hasse, Hesse, Bagge, Gade, Dahse, Sachs, Schade; in Hafis, Begas und Abegg liegt auch Musik! Nimmt man die Viertelpause für *r*, bedient man sich ferner der Zeichen *p* und *tr*, dann ist für Paer, Berger, Raff, Hegar, Fischer, Ascher, Esser, Reber, Trehde, Schaeffer u. A. bestens gesorgt, auch für Herder. Die frühere Form des *piano*, nämlich *po*, wusste bereits Spohr für sich auszunutzen, er bewies in Wien, dass auch ihn das Schicksal zum Musiker bestimmt habe:



Durch schärfende Druckzeichen könnte man d in t, b in p, g in k verwandeln u. dgl. m.*)

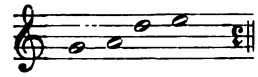
*) Wagner's Name enthält drei musikalische Buchstaben: *a g e*. Um Denen nicht irgendwie vorzugreifen, welche Neigung verspüren, über derartige Wahrnehmungen erschöpfend nachzudenken, sei hier nur bemerkt, dass Wagner der Aufforderung: *age*! d. i. handle, treibe, lenke, errege! bis heute in jeder Hinsicht treulich nachgekommen ist. Es war jedenfalls seine „Bestimmung", die musikalische Welt zu bewegen.

Es liegt nahe, die in Noten umgesetzten Buchstaben musikalisch zu verwerthen. Schumann's Op. 1 war aus dem thematischen Keime entstanden, welchen der Name Abegg hergab; der „Carneval" (Op. 9) existirte wohl kaum, wenn Frl. Ernestine v. Fricken nicht aus Asch in Böhmen gebürtig gewesen wäre; Hesse schrieb eine Fuge über seinen Namen; keiner von allen hat so anregend gewirkt, als der, welcher durch Meister Sebastian unsterblich geworden ist. Von drei älteren Fugen über die Noten: *b a c h*, rührt wenigstens eine gewiss von Bach selbst her; ein Bach-Kanon von Marpurg steht in der „Berlinischen Musikzeitung" von 1794. Beethoven wollte eine Bach-Ouverture componiren; Robert Schumann hinterliess uns 6 Bach-Fugen für die Orgel; eine Phantasie und Fuge über das Thema „Bach" veröffentlichte neuerdings auch Franz Liszt. Das Clichó der Edition Litolff



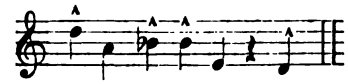
welches meist den Verlagsannoncen beigefügt ist, will sagen: S. Bach.

Ich könnte eine sehr lange Abhandlung über den musikalischen Rebus schreiben, an Material fehlt es wahrlich nicht, aber mein Zweck ist für heute, dem Leser zwei Aufgaben mitzutheilen. Neulich sah ich ein Portrait Gade's mit folgendem Namenszuge in tonbildlicher Schrift:



Man lese die Violinnoten, man wende das Blatt und stelle sich Altnoten vor, immer kommt der Name Gade heraus. Vier Tonzeichen wurden hier gebraucht; will man nicht mehr verwenden, als unbedingt erforderlich, dann behaupte ich: es sind drei Noten zu viel. Ich richte an den geneigten Leser die Frage: Wie schreibt man Gade mit einer einzigen Note?

Und schliesslich: Wie ist Folgendes zu lesen?



Tagesgeschichte.

Musikbrief.

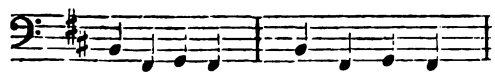
Berlin.

(Fortsetzung.)

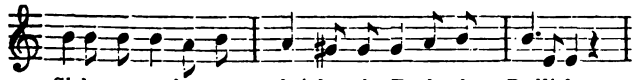
Das Mundwerk der öffentlichen Meinung kann man mit einer Mühle vergleichen: keine Ruh bei Tag, bei Nacht! In der ersten Hälfte des März klapperte diese Mühle fort und fort: Hr. Hiller, was will er? Man sprach von einem grossen Concerte und wollte wissen: wozu? Aus den Erfolgen der früheren Versuche erklärte sich der erneute Schritt nicht „General-Musik-Director!" Diese acht Silben schwirrten von Ohr zu Ohr. Es ist nicht sicher, dass eine solche Stelle vacant ist, nicht erwiesen, dass Hr. Hiller sich darum beworben hat, aber ich weiss, während der letzten Jahre wurden „in musikalischen Kreisen" verschiedene Candidaten namhaft gemacht, von denen Jeder sich vor „Aussichten" gar nicht zu lassen wusste. Alles still geblieben! Wie in der Kriegerkaste gar Viele von den „Raupen" träumen, welche die Schultern des Generals zieren, so auch unter den Musikern. Na, Raupe ist Raupe, ob im Kopf oder auf der Schulter, — all Glück liegt in der Einbildung.

Am 15. März gab Hr. Hiller sein Concert. Das Programm war sehr absichtlich-patriotisch zusammengestellt. Was nicht direct von der kriegerischen Stimmung der letzten Kämpfe inspirirt war, hatte wenigstens in einem Kriegsjahre das Licht der Welt erblickt. Die sorgsam beigefügten Jahreszahlen wollten mir nicht gefallen, vielleicht sollte das eine Neuerung sein, zur Nachahmung empfohlen. Statt der „Symphonischen Phantasie" für grosses Orchester (componirt im Sommer 1866) hörten wir am Abend die zweite Concertouverture in A dur; ob das Publicum bei diesem Tausche gewann oder verlor, lässt sich nicht feststellen, gewiss ist aber: die Ouverture hinterliess einen hübschen Eindruck; sie ist frisch erfunden, bunt, lebendig und wirksam instrumentirt. Das Duo für zwei Pianos über „Lützow's wilde Jagd", im Bunde mit Hrn. Professor Ed. Franck vorgetragen, vermochte dagegen nicht ein tieferes Interesse zu erwecken. Das Lied: „Zur Wehre!", gedichtet und componirt 1870 und gesungen von Frau Joachim,

wie ich glaube, seiner Zeit in weiteren Kreisen bekannt geworden. Ein Zug von wehrmännischer Biederkeit im Refrain: „Für Haus und Hof, für Weib und Kind!“ erleichtert der Melodie den Einzug in die Regionen, wo das „Allgemein-Menschliche“ wohnt: dieser Zug und die beredte Sprache der Sängerin verschafften der anspruchslosen Gelegenheitscomposition einen guten Erfolg. Die Anregung zu einer Folge von Clavierstücken, betitelt: „Aus dem Soldatenleben“ rührt ebenfalls „de bello gallico“ her. Das Ganze besteht aus fünf Nummern; „Auf der Wacht“ hat sehr angesprochen. Ein feines, künstliches Stimmungsbild, treu nach dem Leben, ein glücklicher Fund, ein glücklicher Griff. Die linke Hand malt uns durch einen Basso ostinato



den gleichen Schritt und Tritt des Nachtwandlers in Waffen. Ich stelle mir wenigstens vor, der Mann geht „in finstrer Mitternacht“ einsam auf und ab. Einige Male stockt sein Fuss, der Fluss des Stückes wird durch einen Ruck unterbrochen; bedeutet das Schreck oder Werda? Ronde und „gut Freund“ sind vorüber, die regelmässigen Bass-Schritte beginnen wieder, aber ganz andere Traumbilder geben dem Wachenden das Geleit: in das blühende H dur haben sie sich gekleidet. Ich wünschte, „Auf der Wacht“ wäre schon gedruckt. Vor „Israels Siegesgesang, Hymne für Sopransolo, Chor und Orchester,“ war mir ein wenig bang. Bei der Textsuche ist der Componist bis auf Mosen und die Propheten zurückgegangen. Wir hören Psalter und Reigen, Pfeifen und Cymbeln, angestimmt, um zu preisen den Fels, Hort und Schild Israels, zu rühmen die Feste*) seiner Macht; die Tochter Juda's klagt um Zion und Jerusalem. Sind all diese Bilder nicht ein wenig verblasst? Gibt es keinen besseren Schmuck für unsere Hallen, wenn im Jahre 1871 die Sieger aus der Schlacht heimkehren? Wer will bestreiten, dass Jerusalem heutzutage mehr für den Touristen als für den Christen von Interesse ist? Auffallend war mir immer der conservative Sinn der Leute, welche irgend einem Ereigniss das musikalische Ornament zu geben haben. Zur Einweihungsfeier der Strassburger Universität soll ein Marsch von Mozart gespielt worden sein. Ist denn gar kein Wagner da? Gibt es keinen Einzug der Gäste auf der Wartburg? Die Lecture des Clavierauszugs liess mich eine Reihe von Stellen finden, deren Gepräge mir eine vortheilhafte Wirkung zweifelhaft zu machen schien. Textwiederholungen der schlimmsten Art fielen mir auf; der Alt singt gelegentlich acht Mal hinter einander: „Wenn sich Krieg wider mich erhebet“, und eine recitativische Phrase lautet:



Siehe, es stehet ge - schrieben im Buche der Redlichen.

Von diesen völlig *solissimo* vorgetragenen, mehrfach auftauchenden Daktylen machte ich mir ein Bildniss, es fiel nicht gar schmeichelhaft aus! Was aber die Kunst vermag, zeigte Frl. Lilli Lehmann, bewies der Stern'sche Gesangverein: alle Unebenheiten verschwanden, die Harmonie des Ganzen deckte manch dissonante Einzelheit, und wem Mendelssohn's Weise stets „vor Allem gefallen“, der wird „Israels Siegesgesang“ sogar mit Behagen gehört haben. Der Schlusschor scheint hart an der Grenzscheide des Zulässigen sich zu bewegen, mir gings allda zu lustig her.

Das Concert schloss mit einem Festmarsch, componirt zur Eröffnung der internationalen Ausstellung in London im Frühjahr 1871. Für Albion's Söhne und Töchter vielleicht ausgezeichnet, doch eigentlich nichts *pro patria*.

Die fünfte Soirée der Symphonie-Capelle brachte uns ein neues grösseres Werk von Wüerst: Symphonie No. 4 in Cmoll, auch wohl die „schwedische“ genannt, weil dem Finale das Volkslied „König Johann“ zu Grunde liegt. Eine auffallende Lebens-

*) Als ich jung war, schrieb man Veste.

zähigkeit hat das Werk nicht bewiesen, die Aufnahme war wi Erwarten nur eine laue, die Aufführung indess auch nicht g tadellos. Die Trompete sträubte sich gegen die Zumuthun der Partitur und just an den Stellen, wo der Componist auf Willfährigkeit gerechnet hatte. Mir hat der erste Satz am be gefallen, obgleich dieser allzu auffällig mit den Alluren Beethoven'schen Cmoll-Symphonie auftritt. Wenn ich mir Raphael'sches Bild „durchpausen“ wollte. das gäbe ungefähr gleiches Verhältniss zwischen Copie und Original. Schon erste Motiv macht den Eindruck einer starken Reminiscenz, der Componist findet den Ausweg aus dem Bereich des N empfindens allzu spät. Wer „Symmetrie“ obenan stellt, das F liche, Verständliche zu den ersten Erfordernissen eines Ku werkes zählt, für den wird diese schwedische Symphonie nicht so tief rangiren. Macht Einer höhere Ansprüche, d dürfte er nach dem letzten Accorde fragen: Wie beliebt? — ähn Jenem, der da sagte: *Sonate, que me veux-tu?*

Mit vieler Aufmerksamkeit verfolgte man das Experim welches H. Bellermann in einer Soirée uns vorführte. Er l drei Chöre seiner Composition aus „König Oedipus“ singen: Männerchor von frischem, geschultem Klang trug sie unter A stenz des Orchesters vor. Der Beifall war nicht karg, hinter gingen die Urtheile weit aus einander, und Manche liessen Tonsetzer entgelten, was ihnen der Tonlehrer oder der Schr steller zu Leide, mindestens nicht zu Liebe gethan. Der Sta punct Bellermann's in der musikalischen Welt sollte nicht e seitig nach seinen kritischen Auslassungen beurtheilt werd denn befremdend ist seine Abneigung gegen Schumann, auffalle sein Verhalten einer Entwickelungsepoche gegenüber, die mit Auszeichnung die „classische“ nennen. Weit zurück s er dem Schüler die Marksteine und gebietet: Bis hierher! Errungenschaften der Harmonik achtet er gering, von der modern Freizügigkeit der Töne will er nichts wissen. jeder muss si ordentlich ausweisen können über Heimath und Herkunft, W und Ziel. Die alten Kirchenschlüsse kommen unter seiner Ha wieder zu Ehren, dem Quart-Vorhalt, unter den dissonirend Klängen einer der ältesten, werden die Privilegien aufs N bestätigt, mit ehrwürdigem Gebaren wandeln die Accorde oftm in harten Secundenschritten à la Palestrina. Verminderter Haupt-Septimenaccord müssen sich wie Parvenus behandeln las u. s w. Zu Fundamental-Lehrsätzen gestempelt, mögen wund liche Behauptungen an den Tag kommen; aber es ist stets Beste, Jemand nach seinen Thaten zu richten, nicht ausschli lich nach seinen Worten. Ich liess mir ein Heft Motetten ge und fand, dass Bellermann als Componist dieselben Zwecke folgt wie Andere, nur in der Wahl der Mittel liegt der Unterschi gewisse Farben weist er zurück, gleich dem Maler, manch la läufiges Wort sagt ihm zuviel, er machts wie der Dichter nimmt ein anderes. vielleicht kein Schlagwort der Zeit, aber will dem Künstler hindernd entgegentreten bei diesem „A wählen?“ Wer möchte behaupten, aus jeder Composition mi der gesammte musikalische Farbenbesitz herausleuchten?

Mir liegt eine dieser Motetten vor: „*Tenebrae factae sun* Tiefe Töne, *piano* gesungen, bedeuten Finsterniss, bei *dum cr fixissent* steigert sich der Klang zum *forte*, laut aufseufz (im Josquin'schen Stile) klagt der Sopran. Hohe, starke T malen die Worte: „Jesus schrie laut“; die Frageformel: „Wa hast du mich verlassen?“ ist zwar nicht Sulzerisch, aber d einer früheren Praxis entsprechend, durchaus nicht willkürl oder unbedacht hingeworfen. „Die Erde erbebt“, natürlich *fo diminuendo pianissimo* verliert die Sonne ihren Schein, äusseren Stimmen senken sich ausserdem allmählich um Octave, ja bei diesem *obscuratus est sol* überwindet der C ponist sogar die Abneigung gegen den verminderten Septim accord! So machen sie es Alle, die Tondichter, und ich bin da dass die persönliche Freiheit gewährleistet bleibe und dass nicht Jeden für arm halte, der nicht immerfort mit all sein Gelde klimpert. Gar zahlreich sind die Ausdrucksmittel, sel wird Jemand auf eines allein die Wirkung bauen, unerschöpfl ist die Menge der Combinationen, — wozu nun die Bannstrah wenn hier Einer sich bei den Alten Rath holt, dort ein And die Neueren befragt? Was kam dabei heraus? das ist al

idend, und daran anknüpfend muss ich sagen: die Bellerchen Chöre sind ein gelungener Versuch, für die edlen, nen griechischen Strophen ein würdiges Gewand zu finden. len Dingen ist die Grundstimmung aufs Glücklichste ge- ; weit ab liegt aller Tand, Männerworte nur hört man. chelnden Melodien lauscht der Hörer vergeblich, peinliche, inen Strichelchen arbeitende Wortmalerei ist ausgeschlossen, er an die Sorgfalt gewöhnt ist, mit welcher gewöhnlich ınd Thal, Wald und Bach u. s. w. „angedeutet" werden, ichte geneigt sein, es als einen Mangel zu empfinden, wenn ichrecken im Busen" in derselben Weise gesungen wird, Artemis, sitzend im Kreise des Marktes auf herrlichem ".

it dem aufrichtigen Bedauern, dass solch eigenartige Musik selten den Weg zum Concertsaale geebnet findet, nehme ıschied vom „König Oedipus" und wende mich zur Königin ıff; wer dies zu stark findet, wird wenigstens zugestehen, lie junge Dame Anwartschaft auf den Pianistinnenthron ıgen wir also Kronprinzessin! Durch Mendelssohn's Gmoll- rt heute noch ein verständiges Publicum zu elektrisiren, ılte ich für einen immensen Erfolg, und wer diesen erringt, zu den Auserwählten gehören, dahin zähle ich Frl. Annette.

(Schluss folgt.)

Kürzere Berichte.

anzig. Die verflossene Saison hat uns der Genüsse so viele achhaltige gebracht, wie sie das Musikleben unserer Stadt nicht aufzuweisen hatte; vor Allem werden die beiden sconcerte dieses Winters in dauerndstem Andenken bleiben. em wir in verschiedenen Musikzweigen durch Grössen ersten s (Joachim, v. Bülow, die Damen Artôt, Joachim etc.) zur en Bewunderung angeregt waren, wurde uns in der Woche dem Osterfest die Freude zu Theil, auch im Chorgesange ıngen zu vernehmen, welche gegenwärtig mit zu dem Beıdsten in diesem Fache zählen. Diesen letzten Hochgenuss afften uns die beiden Concerte des k. Domchors aus Berlin Leitung seines Dirigenten Hrn. v. Hertzberg; das erste fand April im Saale des Schützenhauses, das andere am 6. April : Marienkirche unter grösstem Andrange des Publicums statt. igentliche Chor war nur zur kleineren Hälfte (22 Knaben-, innerstimmen) vertreten, dessenungeachtet bot er in Bezug ualität bedeutend mehr, da besonders die Männerstimmen urchgehends ausübende Künstler) eine ausgesuchte Besetzung esen und auch bei der Auswahl der Knabenstimmen mit alt verfahren war. Den höchsten Reiz bildete nächst der eit und Präcision der Einsätze die ausserordentliche Weichler Knabenstimmen, deren sonst so schwer zu bändigender, er Ton in den höchsten und tiefsten Lagen frei und edel . Es ist dies um so überraschender, als der jugendı Stimme von dem Puncte an, wo sie fähig wird, mit Erfolg tige Studien machen zu können, bis zum Eintritt des Stimmels nur eine kurze Spanne Zeit übrig bleibt; ein um so ıres Verdienst fällt auf den Leiter der Vorschule des Dom- , Hrn. Musikdirector Kotzolt. — Das Programm des ersten ırtes war fast durchweg weltlichen Inhalts (Compositionen Grell, Nicolai, Hauptmann, Mendelssohn, Schäffer etc.), vor zündete der Vortrag der Volkslieder, Stille Nacht", „Ade ber Tannenwald" und eines böhmischen Weihnachtsliedes, sgegeben von C. Riedel; an Solovorträgen enthielt es Lieder Schubert (die HH. Otto und Geyer), Schumann und Less- (Hr. Schmock). Die Leistungen der drei bekannten Sänger jedenfalls musterhaft, dennoch hörten wir die beiden Ersteren grösserem Genusse in dem Kirchenconcerte (in Arien von elssohn), und scheint uns das Oratorium ein dankbareres toire für dieselben zu bieten. Die Chornummern des zweiten rtes waren durchweg geistlichen Inhalts. Unter all dem ien waren besonders hervorragend das achtstimmige „Cruci- von Lotti, „Ave verum" von Mozart, „Es ist ein Ros entgen" von Prätorius; der Eindruck der letzteren Pièce wäre vielleicht ein noch frischerer gewesen, wenn dieselbe statt durch reine Männerstimmen durch gemischte Stimmen ausgeführt worden wäre. Die Harmonie erfordert sehr weite Lagen, und ohne die grenzenlose Ausgibigkeit der zweiten Bässe, wie wir sie hierbei besonders wahrnahmen, wird der Eindruck ein stets weniger klangvoller sein, als bei gemischtem Chor. — Jedem Hörer werden die tiefergreifenden Leistungen des Domchors unvergesslich bleiben, und halten wir es für unsere Pflicht, dem Buchhandler Hrn. Const. Ziemssen, welcher den Domchor zu dieser Concertreise veranlasste und sich neben der grössten Mühe ein bedeutendes Risico aufbürdete, für sein Unternehmen den herzlichsten Dank zu sagen.

Fr.

Dresden. In Abwesenheit Ihres regelmässigen Berichterstatters erlauben Sie mir wohl, des Auftretens von Frl. Aglaja Orgeni als Senta zu gedenken, welches das Interesse der hiesigen musikalischen Kreise schon im Voraus lebhaft erregt und, bei der ausserordentlichen Beliebtheit der trefflichen Künstlerin, die Räume unseres Interimshoftheaters überfüllt hatte. Der Abend gestaltete sich nicht nur zu einem glänzenden Triumphe für den dem Dresdener Publicum in seltenem Maasse sympathischen Gast, sondern gewährte auch den Verehrern Wagner's eine hohe Genugthuung Denjenigen gegenüber, welche zur Interpretation desselben jeden Gesangsstümper, wenn er nur sonst gewisse Eigenschaften besitzt, für immer noch gut genug erachten. Wie oft ist die Renitenz gewisser Sänger, in den Opern Wagner's aufzutreten, als Argument für die Unsangbarkeit der letzteren ausgebeutet worden, während man andererseits die auf der heutigen Bühne grassirende Gesangsverwilderung wesentlich mit als die natürliche Folge der Aufnahme dieses Meisters in das Repertoire hinzustellen beflissen war. Diese landläufigen Entschuldigungen haben soeben wieder einmal ein recht nachdrückliches Dementi erfahren. Eine Künstlerin, die jedenfalls vollständig das Zeug zur „Diva" hat, belehrte uns neuerdings, dass Wagner, indem er den Schwerpunct seiner Werke in das Orchester verlegte, das Instrument der Kehle keineswegs vernachlässigen oder auf einen dem Dilettantismus zugänglichen Standpunct herabdrücken wollte. Ein so glänzender Erfolg, wie ihn Frl. Orgeni mit ihrer Darstellung der Senta errang dürfte selbst den Appetit einer Primadonna der ruhmreichsten Impresa zum Kosten von dieser Frucht rege machen; wer jedoch blos von letzterer naschen will, für den bleibt sie eine verbotene. Frl. Orgeni, welche in den letzten Tagen die Lucia, die Angela („Schwarzer Domino"), sowie die Leonore im „Troubadour" sang und von der k. Generaldirection bereits wieder für zwei Gastspielcyklen im Spätsommer und im Winter engagirt worden ist, dichtete auch die Rolle der Senta mit jener unbeschreiblichen Anmuth weiblicher Anschauung, welche der feinsten Nuancen schmerzlichen und freudigen Wesens fähig ist. Ihre Auffassung war an einzelnen Stellen eine durchaus neue, die Wahrheit des Ausdrucks oft eine erschütternde. Ueberraschend gelang der Künstlerin namentlich auch der Uebergang vom Traumleben zum energischen Entschluss; eine Meisterleistung war ihr stummes Spiel bei der erstmaligen Begegnung mit dem Holländer. Dasselbe gilt in jeder Hinsicht von der gesanglichen Ausführung der Partie. Wahrlich, wenn eine Künstlerin im Stande, den modernen Zwiespalt zwischen der Coloratursängerin und der dramatischen Sängerin vergessen zu machen, so ist dies Frl. Orgeni.

R. G.

Wiesbaden. Kaum gedacht, ward der Lust ein End gemacht. Wir träumten von einem Schluss der Saison, als wir über das letzte Symphonieconcert berichteten, und haben seitdem schon wieder über vier Concerte zu berichten. Zunächst ist das zweite Concert des Hrn. v. Bülow zu erwähnen, bei dem nur zu wünschen übrig blieb, dass sich der Künstler in der Nichtbenutzung des grossen Kursaales zu ausschliesslichem Claviervortrag consequent geblieben wäre. Es schallte darin bei etwas schwachem Besuch seitens des Publicums so verwirrend, dass ein befriedigender Genuss von Bülow's vollendeter Klarheit des Vortrags, wie wir ihn kurz vorher im Saale des Hôtel Victoria gehört hatten, leider unmöglich wurde. Jemand, der v. Bülow noch nicht kannte, hätte ihn an diesem Abende kaum richtig beurtheilen können. Er spielte die Sonaten in Esdur und Cismoll Op. 27

von Beethoven, die Suite Op. 27, E moll, von Raff, Phantasie No. 3 von Mozart, Variationen Op. 82 von Mendelssohn, Allegro de Concert Op. 46 von Chopin und zum Schluss noch fünf Concertstücke von Liszt, mit denen er den meisten Erfolg erzielte. — Von Concerten einheimischer Kräfte sind noch zu erwähnen die fünfte Soirée für Kammermusik der HH. Rebiczek, Scholle, Knotte und Fuchs unter Mitwirkung des Hrn. Buths mit 1) Suite für Pianoforte von Hiller (gespielt von Hrn. Buths), 2) Quartett von F. Schubert (A moll, Op. 29) und Trio von Beethoven, D dur, Op. 70; ferner ein Concert der Frau Marie Borchers im Casinosaale unter Mitwirkung ihres Gemahls, des Hrn. Borchers, des Hrn. Gleichauff (Violinspielers aus Frankfurt) und des Hrn. Buths. Frau Borchers trug Recitativ und Arie aus Händel's „Rinaldo", eine Arie aus dem „Lotterieloos" von Isouard und zwei Lieder: „Keine Sorg um den Weg" von Raff und „Frühlingslied" von Gounod mit Geschmack und bedeutender Fertigkeit in der Coloratur vor, Hr. Buths spielte u. A. eine Suite in D moll eigener Composition, — eine sehr anerkennenswerthe Leistung, und Hr. Borchers sang, zwar etwas indisponirt, aber mit gewohnter Gewähltheit des Vortrags, einige Lieder von Schubert, Franz und Rubinstein. Hrn. Gleichauff's Vorträge litten unter einer augenscheinlichen Befangenheit, er spielte Rêverie und Air varié von Vieuxtemps und Recitativ und Andante und Scherzo von Spohr. Das Publicum spendete allen Leistungen freundlichen Beifall. Der Cäcilienverein endlich führte am vergangenen Freitag unter Leitung des Hrn. Buths seinen vielgeliebten „Paulus" wieder auf. Dies war zugleich die Abschiedsvorstellung des Hrn. Buths, der sich jetzt zum Zwecke weiterer Studien zu Kiel nach Berlin begibt, und ist der Cäcilienverein somit wieder einmal ohne Dirigenten. Hierin hat er Unglück, aber vielleicht nicht ganz ohne eigene Schuld; denn die Anforderungen, die er an einen Dirigenten stellt, und denen auch Hr. Buths wahrscheinlich nicht auf die Dauer hätte genügen können, sind ziemlich bedeutend. Der Dirigent muss vor allen Dingen classischen Geschmack besitzen und der neueren Musik, namentlich der Wagner'schen, abhold sein, denn das Gegentheil könnte seinem Ansehen schaden. Ferner muss er sich genau in Dasjenige einstudiren, was der biedere Cäcilianer die „hiesigen Verhältnisse" nennt, ein grauses Gemisch undefinirbarer und nicht zur Sache gehöriger Traditionen und persönlicher Beziehungen. Er muss ferner hauptsächlich „Paulus" und „Schöpfung" oder „Schöpfung" und „Paulus" einstudiren, und wenn er einmal etwas Neues aufführen will, so darf es bei Leibe nichts von Bach sein oder von einem alten Italiener, denn diese Sachen sind unserem vorgeschrittenen „hiesigen" Publicum zu veraltet; auch darf es nichts von Liszt sein, denn Zukunftsmusik ist dem Gerechten ein Gräuel. Brahms ist auch nicht das „Rechte"; ob Rubinstein so bedeutend ist, dass der Cäcilienverein einmal Notiz von ihm nehmen kann, ist noch zweifelhaft. Hiller ist eigentlich unter den „Neueren" noch der Beste. Der Dirigent muss ferner den Verein mit sogenannten „eigenen" Compositionen verschonen, denn solche können unmöglich etwas werth sein. Als Mann von theoretischen Kenntnissen würde er dem Verdachte ausgesetzt sein, für das „eigentlich" Schöne in der Musik kein rechtes Gefühl mehr zu haben, weshalb es besser ist, er versteht von der grauen Theorie gar nichts. Die Summe dieser ausgezeichneten Qualitäten muss er mit den Tugenden der Bescheidenheit und Geselligkeit krönen, und dafür bezieht er einen Gehalt von 400, höchstens 500 Gulden. Auch muss er es verstehen, sich das gnädige Wohlwollen des Hrn. Jahn, des Schutzpatrons der heiligen Cäcilia, zu erhalten; denn wenn dieser die Mitwirkung von Theaterkräften in Cäcilienvereinsconcerten verbietet, so ist nicht etwa er daran schuld, sondern der Dirigent des Vereins. Ist es doch vorgekommen, dass der Cäcilienverein sich selbst bei Sr. Majestät dem Könige über die Chicanen des Hrn. Jahn beschwert hat. Als diese Beschwerde aber nichts half, bot man dem Hrn Jahn, um ihn bei guter Laune zu erhalten, die Stelle des Vereinsdirigenten selbst an. Damit hatte man denn das Richtige getroffen, Hr. Jahn acceptirte, und der Vorstand des Cäcilienvereins kündigte seinem damaligen Dirigenten einfach seine Entlassung an. Eine gewisse Seelengrösse lässt sich diesem Verfahren nicht absprechen! Dem Umstand aber, dass die Generalintendanz von Berlin aus Hrn. Jahn die Annahme dieser Stelle als den Traditionen königlicher Beamten nicht entsprechend untersagte zuzuschreiben, dass der Posten des Cäcilienvereinsdi wieder für Andere zu haben ist. Möge sich Niemand dur Mittheilungen abschrecken lassen, den Versuch zur Aufbe der hiesigen Chorgesangszustände zu wagen, der Cäcilie selbst enthält tüchtige, wackere und auch für ernsthafter lerische Bestrebungen zuverlässige Kräfte in nicht gerin zahl. Nach den gemachten schlimmen Erfahrungen ge jetzt vielleicht einem tüchtigen, energischen Dirigenten sie dem Einfluss einer Clique zu entwinden, die den Ve einigen Jahren in der Irre herum- und aus einer Verlege die andere führt. Auch fehlt es sonst hier nicht an tü aber dem Cäcilienverein in seiner jetzigen Verfassung ni gehören wollenden Dilettanten, die gewiss zum Theil winnen sind, wenn die künstlerische Haltung des Verein erst eine unserer Zeit angemessenere geworden ist un Rückhalt sich bedeutenderen Zielen und einer Erweiter Wirkungskreises zuwendet. W.

Concertumschau.

Arad. Zwei Concerte der HH. Willi Deutsch und J am 21. und 28. April: Suite für Piano und Violine von mark, Rondo Op 70 von Schubert, verschiedene Gesang-, forte- und Violinsoli.

Berlin. 3. Vereinsconcert des Cäcilienvereins: „Schi lied" von J. Brahms, „Das Mädchen von Kola" von thaler, Chorlieder von A. Reissmann („Im Frü „Maientanz"), Fis moll-Claviersonate von Schumann und Clavierstücke von Liszt und Louise Langhans (Fr. Louise hans), Lieder von Schubert, Schumann und Al. Hollaender Anna Hollaender). — 5. Orgelvortrag des Hrn. Diene Orgelwerken von S. Bach, Thiele und Händel (B dur-C und mit Gesangscompositionen von Cherubini, Händel, M sohn und Grell. — 3. und letzte Symphoniesoirée (2. der k. Capelle (zum Besten des Wittwen- und Waisen-Pe fonds derselben): „Abenceragen"-Ouverture von Cherubini, concert von Beethoven (HH. Capellmeister Radecke, Concert de Ahna und Stahlknecht), Fragmente aus der Musik zu Shake „Sturm" von W. Taubert, D dur-Symphonie von Mozar

Breslau. 1. Concert des Musikdirectors Bilse am Ouverturen zu „Ossian" von Gade und zu „Freischütz Weber, C dur-Symphonie von Schumann, Ungarische Rh No. 2 von Liszt-Müller etc. — 2. Concert desselben am mit Compositionen von Wagner: Ouverturen zu „ „Tannhäuser" und „Faust", Vorspiele zu „Lohengrin „Tristan und Isolde", Entr'act und „Elsa's Brautzug" aus „ grin", „Tannhäuser"-Marsch, Kaiser-Marsch.

Cöthen. Am 26. April Concert des Gesangvereins, Fr. Harditz aus Dessau (Gesang) und die HH. F. Grütz (Violoncell) und C. Hess (Piano) aus Dresden die Vortra waren und die Namen Gluck, Beethoven (Sonate Op. 69, Weber, Chopin, Mendelssohn, Schubert, Schumann, (Violoncellconcert) und Banck auf dem Programm stander

Düsseldorf. Novitätenreiches Concert des Bach-Vere 1. Mai: Operette für Clavier zu 4 Händen von Hiller, compositionen von Wagner, Rubinstein („Die Nixe" f und Frauenchor), Franz (Tenorlieder), Brambach (Te Wilhelm („Hoffen und Harren", für Tenorsolo und chor), Schauseil, Stöckhardt, Taubert (Sopranlied Brahms („Liebeslieder").

Jena. Am 3. Mai Concert des Akademischen Gesang unter Mitwirkung von Frau Ch. Weise aus Gotha, Frl Klauwell aus Leipzig, Frl. M. Schmidt, Frl. Dotter, Hrn. aus Weimar und Hrn. Krause aus Berlin: „Athalia Händel.

Leipzig. Am 8. Mai zu Gunsten der Beethoven-F Aufführung des Requiem von H. Berlioz durch den schen Verein. Solisten: Frl. A. Drechsel, Frl. Cl. Hein

tahel, Frau Werder, HH. Rebling, H. Schmidt, Pielke, hme, Zehrfeld, Ravenstein und Settekorn.

ailand. Concert der Società dei Quartetti am 21. April: Walde", Symphonie von J. Raff, Ouverturen von Mendels- „Fingalshöhle") und Schubert („Rosamunde"), Violoncell- ge des Hrn. Piatti.

annheim. 4. Kammermusikaufführung der HH. Naret- g und Genossen: Streichquartette in Bdur von Mozart und ıoll von Beethoven, Clavierquintett von Schumann.

ldenburg. 4. Abendunterhaltung für Kammermusik: Quar- p. 59, No. 3, von Beethoven, Clavierquintett von Streud- Streichquartettsatz in Cmoll von Schubert, Variationen 3 für Pianoforte zu vier Händen von J. Brahms.

aumburg a. S. Musikalische Abendunterhaltung der stern Frl. Anna und Marie Brauer mit Clavier- und gstücken von Mozart, Schubert, Chopin, Mendelssohn, Schu- Liszt und Lassen.

olothurn. Am 20. April Aufführung von Schumann's dies und Peri" durch den Cäcilienverein.

peier. Concert des Violinvirtuosen Hrn. W. Schwendemann: r-Marsch von Wagner, Entr'act aus „Rosamunde" von ert, Violinsoli von Beethoven (Concert), Wieniawski und Cavatine), Lieder von Lassen und Reinecke, gesungen rl. Becker, Lied von Mendelssohn und Scene aus „Lohen- für Tenor, vorgetragen von Hrn. Stumpf.

tralsund. Zwei Concerte der HH. A. Bratfisch, Fleisch- und Leop. Grützmacher: Claviertrios von Beethoven (Op. ıd Schumann (Op. 63), Clavier-, Violin- und Violoncellsoli.

riest. Vier Trioproductionen, veranstaltet von den HH. eiber (Piano), J. Heller (Violine) und H. Korel (Violoncell), laviertrios von Beethoven (Op. 97, Op. 70, No. 1 und 2), ert (Op. 99 und 100), Schumann (Op. 63 und 80) und nstein (Gmoll), Werke für Piano und Violoncell von lssohn (Variationen) und Rubinstein (Gdur-Sonate), ür Piano und Violine von C. Goldmark (3 Sätze), Clavier- ɔn Reinecke, Liszt, Hiller und Chopin, Violinsoli ɔde, Spohr und Bach (Chaconne), Violoncellsoli von Golter- und Mozart. — Concert des Schiller-Vereins am 19. April: -Trio von Schubert etc.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme ;wecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ı stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

reslau. Bei dem zu Pfingsten hier stattfindenden Schlesi- Gesangfeste wird Frl. Minnie Hauck aus Wien als Ge- listin mitwirken. — **Brünn.** Frl. M. Hauck von der Wiener er gastirte unlängst hier mit recht günstigem Erfolg. — en. Frl. Aglaja Orgeni beschloss ihr hiesiges Gastspiel . April als Leonore im „Troubadour". — **Frankfurt a. M.** randes von der herzogl. Hofoper zu Braunschweig debu- m 28. April im hiesigen Stadttheater als Jäger im „Nacht- von Granada". — **Hamburg.** Am 29. April gab hier Sig- . Torriani-Tornquist vom königl. Theater zu Rom ein iges Gastspiel als Gretchen in Gounod's „Faust". Hr. heim beschloss seine hiesigen Gastdarstellungen am 30. April rführung einiger Scenen aus Rossini's „Othello" und Halévy's ". An letztgenanntem Tage erreicht übrigens gleichzeitig ison des Stadttheaters ihren Abschluss. — **Hannover.** Dem- wird Pollini mit seiner italienischen Operntruppe hier ien, um zwei Gastvorstellungen im Hoftheater zu geben. — ı. Am 4. Mai traten im Stadttheater die vom Impresario ni geleiteten Italiener zum dritten und letzten Mal auf. 31. Mai bis 15. Juni wird Hr. Alb. Niemann hier gastiren, m 20. Juni ab stehen 3 bis 6 Gastrollen der Frau Mallinger arten. — **Magdeburg.** Im Laufe der nächsten Tage wird er grossherzogl. sächs. Hofopernsänger Hr. Ferenczy einige ıuftreten. — **Wien.** Frl. Dillner vom Deutschen Landes- zu Prag setzte ihr Gastspiel an der hiesigen Hofoper am 20. April und 2. Mai als Norma resp. Zerline („Don Juan") mit Erfolg fort. Hr. Schaffganz aus Dresden beschloss seine hiesigen Darstellungen am 30. April als Wilhelm Tell. Für die nächste Zeit ist von der Hofopernintendanz ein Gastspiel des Hrn. Diener vom Stadttheater zu Mainz in Aussicht genommen.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 4. Mai: „Seele, was betrübst du dich?", Männerchor von Rich. Müller; „Sei mir gnädig" von M. Hauptmann. Nicolaikirche am 5. Mai: „Heiliger, sieh gnädig", Hymne von Mozart. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 5. Mai: „Was ist mein Stand, mein Glück", Chor a capella von J. Haydn. Am 9. Mai: „O du, der du die Liebe bist", Chor a capella von Gade. St. Jacobikirche am 5. Mai: Chor („Sagt es, die ihr erlöset seid") und Duettino mit Chor („Ich harrete des Herrn") aus dem „Lobgesang" von Mendelssohn. Am 9. Mai: „Sanctus" und „Agnus dei" aus der Messe No. 1 von Fr. Schneider. — **Dresden.** Kreuzkirche am 4. Mai: „Herr, wie sind deine Werke so gross und viel" von Kücken. „Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen" von Seidel. St. Annenkirche am 5. Mai: „Dem wir mit kindlichem Vertrauen" von Zumsteeg. — **Weimar.** Stadtkirche am 5. Mai: „Wie lieblich ist der Herr Zebaoth" von Goudimel. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 5. Mai: Messe in C nebst Einlagen von L. Rotter. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 30. April: Requiem von Ferdinand Schubert. Am 5. Mai: Messe in B von Wittassek mit Einlagen von J. Krall. Dominicanerkirche am 5. Mai: Vormittags: Messe in C von Wittassek mit Einlagen von Seyfried und Jellinek. Nachmittags: Litanei von Führer; „Te deum" von Preindl; „Tantum ergo" von Jos. Zangl. Pfarrkirche zu St. Carl am 1. Mai: „Salve regina" von Randhartinger. Am 4. Mai: Marienlied (Sopransolo) von Krall. Am 5. Mai: Messe in E von J. Schnabel. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 5. Mai: Messe in G von J. Haydn mit Einlagen von Weiss und Seyler. — Pfarrkirche zu Mariahilf am 5. Mai: Messe von Franz Krenn mit Einlagen von Clotilde Welken und Joh. Krall.

Opernübersicht.

(Vom 27. bis 30. April.)

Leipzig. Stadtth.: 27. Gudrun (Reissmann); 29. Dom Pasquale. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 29. Lohengrin. Walhalla-Volksth.: 27. Postillon; 28. Schöne Galathea; 29. Figaro's Hochzeit; 30. Troubadour. Victoria-Th.: 27., 28. u. 29 Indigo (Strauss). Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 27. Pariser Leben; 28. Eine närrische Hochzeit (Härtel); 29. Schöne Helena. — **Bremen.** Stadtth.: 28. Hermione (M. Bruch); 30. Wilhelm Tell. — **Breslau.** Lobe-Th.: 29. Zaubergeige; 30. Dorothea. — **Cöln.** Thalia-Th.: 27. Fragmente aus Belisar, Lustige Weiber von Windsor und Rigoletto. — **Dresden.** Königl Hofth.: 27. Zauberflöte; 28. Barbier von Sevilla; 30. Troubadour. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 28. Nachtlager von Granada. — **Graz.** Landschaftl. Th.: Nachträglich: 25. Fragmente aus Freischütz und Robert der Teufel. — 27. u. 28. Fliegender Holländer; 29. Fragmente aus Euryanthe und Hugenotten. — **Hamburg.** Stadtth.: 27. Lohengrin; 28. Prophet; 29. Margarethe; 30. Fragmente aus Othello, Figaro's Hochzeit und Jüdin. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 28. Don Juan. — **Magdeburg.** Stadtth.: 28. u. 30. Lohengrin. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 28. Vestalin. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 28. Margarethe. — **Nürnberg.** Stadtth.: 28. u. 30. Lohengrin. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 27. u. 29. Morilla; 30. Weisse Dame. Kralovské zemské ceské divadlo: 28. Proni den stesti („Le premier jour de bonheur" von Auber); 30. Robert d'abel. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 28. Zampa. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 28. Afrikanerin. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 27. Feramors (A. Rubinstein); 28. Norma; 29. Wilhelm Tell;

30. Afrikanerin. Carl-Th.: 27., 28., 29. u. 30. Des Löwen Erwachen (J. Brandl). Theater an der Wien: 27. Grossherzogin von Gerolstein; 29. Fantasio. Strampfer-Th.: 27., 28., 29. u. 30. Schmuggler (Offenbach).

Rückblick.

Im Laufe des Monates April waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten Offenbach in 48 Vorstellungen mit 19, Wagner in 39 V. m. 5, Meyerbeer, Mozart und Verdi in je 22 V. mit je 4, Rossini in 21 V. m. 2, Donizetti in 20 V. m. 7, Lortzing in 17 V. mit 5, Strauss in 17 V. m. 1, Auber in 15 V. m. 6, Gounod und Lecocq in je 12 V. mit je 2, Weber in 10 V. m. 3, Halévy in 9 V. m. 1, Bellini und Flotow in je 8 V. m. je 2, Adam in 8 V. m. 1, Gluck in 7 V. m. 2, Suppé in 5 V. m. 3, Brandl in 5 V. m. 1, Boieldieu in 4 V. m. 2, Beethoven, Bruch, Fliege, Härtel, Kreutzer und Nicolai in je 4 V. mit je 1, Marschner in 3 V. m. 2 verschiedenen Werken, Hofmann, Hopp, R. v. Hornstein, Lachner, Pierson und A. Rubinstein in je 2 V. m. je einem Werk und Cherubini, Gumbert, Hérold, Hopffer, Jonas, Isouard, Méhul, Reissmann, Schröder, Spohr, Spontini, Thomas und Weigl je einmal vertreten.

Journalschau.

Echo No. 18. Mathilde Mallinger. — Berichte (u. A. einer von A. Dörffel über Reissmann's „Gudrun") und Notizen. — Beilage: Kritik (Compositionen von F. W. Jähns und E. Grüel). — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 18. Kritik (Compositionen von A. Bungert [Op. 5], H. v. Senger [Op. 1—10] und R. Volkmann [Op. 62, 63 und 69]). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 19. Besprechung von W. v. Lenz' Die grossen Pianofortevirtuosen unserer Zeit. — Fragen (die in diesem Blatte geschehene Besprechung der „Rose vom Libanon" betr.) von Peter Lohmann. — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Die „N. Z. f. M." bringt nachstehende, die Beethoven-Stiftung betreffende Bekanntmachung des Allgemeinen deutschen Musikvereins: „1) In Folge des Pflughaupt'schen Vermächtnisses sowie einer Schenkung Ihrer königl. Hoheit der Frau Grossherzogin Sophie von Sachsen-Weimar, für welche Schenkung wir hiermit auch öffentlich unseren ehrerbietigsten Dank darbringen, verfügt die Stiftung jetzt über ein Capital von 2200 Thlr. 2) Die Satzungen der Stiftung liegen jetzt dem Gesammtvorstand zur Begutachtung vor und werden demnächst zur Kenntniss der Mitglieder gelangen. 3) Glückliche Umstände setzten das Directorium des Allgemeinen deutschen Musikvereins bereits zu Weihnachten 1871 in Stand, das erste Ergebniss der Beethoven-Stiftung dem Tonsetzer Dr. Robert Franz in Halle, „dem ersten musikalischen Lyriker der Gegenwart", die Summe von 200 Thlr. als Ehrengeschenk für die vom Allgem. deutschen Musikverein bei verschiedenen Gelegenheiten aufgeführten Franz'schen Lieder darbieten zu können."

* Bei der am 22. Mai in Bayreuth unter R. Wagner's Leitung stattfindenden Festaufführung von Beethoven's 9. Symphonie werden die Damen Frl. Marie (nicht Lilli) Lehmann, Frau Jachmann-Wagner und die HH. Niemann und Betz das Soloquartett vertreten.

* In einer aus Weimar datirten Originalcorrespondenz des „B. Fr.-Bl." wird neuerdings wieder einmal in sehr zuversichtlichem Tone behauptet, dass Franz Liszt beabsichtige, in der grossherzoglichen Residenz ein Conservatorium der Musik zu gründen.

* Zum Besten eines in Wien zu errichtenden Schiller-Denkmals soll am 9. Mai im dortigen Carl-Theater C. M. v. Weber's „Abu Hassan" durch Mitglieder der k. k. österr. Hofoper zur Darstellung gelangen.

* Das ungarische Cultusministerium hat dem ungarischen National-Conservatorium ausser der regelmässigen Subvention von 2000 Fl. noch eine aussergewöhnliche Unterstützung in der Höhe von 5000 Fl. für das laufende Jahr gewährt.

* Das Hoftheater zu Cassel soll — dem Vernehmen nach — noch im Laufe dieses Sommers den Anforderungen der Jetztzeit entsprechend umgebaut resp. vergrössert werden.

* Der Bau des neuen Stadttheaters zu Breslau schreitet so rüstig fort, dass man bestimmt hofft, dasselbe am 1. October d. J. eröffnen zu können.

* Die Stadttheater zu Bremen, Chemnitz, Elberfeld, Graz, Hamburg, Nürnberg und Würzburg haben für die Dauer der Sommersaison ihre Thätigkeit eingestellt.

* Richard Wagner weilt gegenwärtig in Wien, wo er, wie schon mitgetheilt, am 12. d. Mts. das grosse vom dortigen Wagner-Verein veranstaltete Concert leiten wird. Der Andrang zu dieser Aufführung ist ein ganz aussergewöhnlicher, indem die Cercleplätze à 25 Fl., die Parterreplätze à 15 und 10 Fl., die Logen-, Divan- und Orchesterplätze à 5 Fl. und die Galerieplätze à 3 Fl. seit einiger Zeit bereits vollständig vergriffen sind.

* In Paris fand Ende vor. Mts. der dänische Pianist Hr. Fritz Hartvigson mit dem Vortrag von Liszt's Esdur-Concert grossen Succès; man ist gespannt, wie dieselbe Leistung Anfang Juni in der zahmen Philharmonic Society in London aufgenommen werden wird.

* Der preuss. Kammermusiker Spohr ist an Ries' Stelle zum Concertmeister der königl. Capelle zu Berlin ernannt worden.

* Der bereits seit einiger Zeit suspendirte Chordirector der Hofoper zu Berlin, Hr. Langer, ist nunmehr definitiv aus dem Verbande der königl. Hoftheater entlassen worden; als Langer's Amtsnachfolger soll der zeitherige Repetitor derselben Bühne, Hr. A. Lieder, vorgeschlagen sein. Der „B. B.-C." meldet dagegen, dass Hr. Kahl (bisher Capellmeister am Stettiner Stadttheater) bereits endgiltig zum Hofopernchordirector ernannt worden sei.

* Christine Nilsson ist von ihrer künstlerisch wie pecuniär sehr erfolgreichen Concertreise durch Amerika nunmehr nach Europa zurückgekehrt.

* Der Künstlerandrang zu den grossen Concerten der diesjährigen Saison in Baden-Baden ist wieder sehr stark: nicht viel weniger als hundert diesbez. Anmeldungen sind bis jetzt zu zählen.

Gestorben. Der auch als Componist bekannte Organist an der reformirten Kirche zu Lübeck, Conrad Geibel (Bruder des Dichters Emanuel Geibel), ist daselbst am 24. April gestorben. — Am 29. April verschied in Berlin der Professor der Musik Flodoard Geyer im Alter von 60 Jahren. Der Verstorbene bekleidete seit 25 Jahren das Amt eines Musikreferenten der „Spener'schen Zeitung". — In New-Orleans verschied kürzlich der Pianist und Componist Eug. Trestour de Varano.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen:

Franz Liszt, „Christus", Oratorium für Soli, Chor, Orgel und grosses Orchester.

Josef Rheinberger, Thema mit Veränderungen, ein Studienwerk für Pianoforte, Op. 61.

s Schuberth, Grande Sonate pour Pianoforte et Violon-lle, Op. 43.

Sicht:

ach, Trio in Esdur für Pianoforte, Violine und Violon-ll.

Hans v. Bülow, Vier Charakterstücke für grosses Orchester, Op. 23.

Julius Buths, Suite in Dmoll für Pianoforte, Op 1.

Albert Dietrich, „Normannenfahrt", Ouverture für grosses Orchester, Op. 26.

Kritischer Anhang.

Rebling. Vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und s. Op. 29, No. 1 „Neuer Frühling". 12½ Sgr. Magdeburg, nriehshofen.

. Roquette's allbekanntes Gedicht „Neuer Frühling" hat ne recht discrete und geschmackvolle Behandlung erfahren. isolo ist mit einem ziemlich polyphon gehaltenen Chor-tt umgeben, resp. umwebt. Bei glattem Vortrage wird ein ger Effect nicht fehlen. Jede einzelne Stimme ist sangbar ühlt an ihrem Theile, dass sie zum Gelingen des Ganzen ken muss und nicht nur als Staffage dastehen soll.

—e—

g Scherff. Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor Bass, Op. 2. 25 Sgr. Stimmen einzeln à 4 Sgr. Hamburg, meyer.

bschon No. 1 „Der du von dem Himmel bist" etc öfters war vortrefflich componirt worden ist, so dürfte auch diese osition nicht ganz ohne Daseinsberechtigung sein. Die vor- Note des Sopraus soll wohl *fis* statt *gis* sein. No. 2. lingslied" ist sowohl nach Melodie, Harmonie und Modulation sagend. Etwas wirksamer ist No. 3 „Spätglockenklang". t wohlfeil und unbedeutend ist No. 4 „Das Veilchen". Dor-en Artikel lassen sich in einem Vormittag viele fertigen. „Frühlingslied" und No. 6 „An Suleika" werden Sänger lörer auch nicht gerade erwärmen, fortreissen und be-rn. Nach den bekannten Vorlagen auf diesem Felde deut- Gesangslitteratur muss schon etwas Tüchtiges geboten werden, es deutsche Sänger ergreifen soll.

—e—

sse. Acht Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des noforte, Op. 6. Berlin, Bote & Bock.

Venn diesen Liedern auch eine besonders erregende Tiefe mpfindung und Originalität der Factur nicht eigen sind, ihen sie sich immerhin den besseren Erzeugnissen dieser ng an. Die Auffassung ist stets eine bestimmte, sicher kterisirte und verleiht in Verbindung mit der knappsten henform den Liedern eine feste Haltung, ein erkennbares ige. Am meisten Interesse werden wohl die No. 3: „Bald der Tag sich neigen", No. 6: „In dem Himmel ruht die " und No. 8: „Horch! die Vesperhymne wallet", in An-h nehmen.

A. M.

r. Gartz. 30 neue Lieder für Mädchen, Op. 8. 3 Sgr. rlin, Ad. Stubenrauch.

Der Titel bezeichnet die Lieder als „eine Handreichung für die lassen deutscher Töchterschulen und eine Mitgabe für das n". — Fast alle 30 Nummern sind vom Hrn. Herausgeber onirt, nur einige arrangirt, Erzeugnisse anderer Componisten. liesem Felde ist Hr. G. zu Hause. Die ausgewählten Dich-n sind von ziemlich poetischem Werthe und haben die nthümlichkeit, dass sie mit ihrem Grundton vorzugsweise das iche Gemüth treffen. Die musikalische Auffassung könnte hie und da etwas schwunghafter sein; doch ist sie im Ganzen, sowie der zweistimmige Satz, treffend und correct.

12.

Friedr. Gartz. Neue Lieder für häusliche Kreise und für die Unterclassen der Volks- und Bürgerschulen, Op. 14. 3 Sgr. Berlin, Ad. Stubenrauch.

Das obengenannte Büchlein bringt in der That den singenden Kleinen einen „frischen Strauss" neuer Lieder, wie es sich zum Zweck gesetzt hat. Unter den 30 Nummern wird sich manches Lied Freunde aus dem Kindorkreise erwerben. Wir können wohl einmal etwas Neues mit einstreuen; denn hier und da wird das Alte zu häufig tractirt und zum Ueberdruss gesungen.

12.

August Winding. Concert (A moll) für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters, Op. 16. Preis 5 Thlr. Die Pianofortestimme allein 1 Thlr. 20 Ngr. Leipzig, E. W. Fritzsch.

Wenn auch vorstehend genanntes Werk nicht darnach angethan ist, um mit Musterwerken seiner Gattung concurriren zu können, so gibt es doch — was nicht wenig wiegt — einen ernsten Willen zu erkennen, tüchtige Kraft, ein Streben nach dem Höchsten, und das ist schon an und für sich, selbst beim Nichterreichen, ein Unterpfand für völlige Absenz aller ebenso oft als reichlich bei solchen Gelegenheiten gespendeten Concessionen an das sogenannte „grosse", richtiger bezeichnet eigentlich „unmusikalische" Publicum. Winding bietet mit seinem Op. 16 auch nichts absolut Neues in Form oder Inhalt, die ganze Behandlung des Soloinstrumentes jedoch, wie — so viel oder auch so wenig uns der Clavierauszug erkennen lässt — des Orchesters muss jedem Verständigen hohe Achtung abnöthigen wegen der natürlichen Noblesse in einzelnen Themen sowohl als in der gesammten Durchführung. — Der erste Satz des Concertes, ein Allegro con fuoco im C-Takt, beginnt ungemein entschieden und ohne jegliche Orchesterpräparation, greift gleich ins Volle hinein. Da weiss man doch, wohin der Componist will! Im ersten Thema hat die „kleine" Leidenschaft, wie wir sagen möchten, noch völlig die Oberhand, aber schon in der Cantilene scheint sie etwas gestillt. Zwar deutet die permanent unruhige Begleitung durch Sechszehntel noch lange nicht auf Zufriedenheit oder glückliche Ruhe hin, der gewöhnliche Process der Durchführung und die dann eintretenden Wiederholungen gewähren auch stets nur den Eindruck fortwährenden Ringens und Streitens, der zweite Satz aber, ein Andantino in Bdur (warum?) und im $^2/_4$-Takte, klingt, als ob ihn ein liebend Herz dictirt habe. Was Wunder, wenn im letzten Allegro (Adur, $^6/_8$-Takt) Fröhlichkeit, die mitunter an neckische Ausgelassenheit grenzt, zuweilen Mendelssohn'scher Elfenspuk und allerhand andere lustige Dinge ihr aufgeräumtes Wesen treiben? Stört nicht das muntere, wenn auch manchmal etwas tolle Spiel, es nimmt einen guten, ungetrübten Ausgang. — Möchte sich nun, das ist unser Wunsch, zu dem guten Ausgang des Werkes auch ein gleicher Abgang gesellen. Es verdient gewiss grössere Verbreitung und wird sich Jedem, der es mit Lust und Liebe spielt oder hört, aufs Beste empfehlen.

7.

Briefkasten. *F. K.* in *S.* bei *W.* Wir können Ihren Wunsch, etwas Näheres über die früheren Lebensschicksale und Thaten polnischen Directors der Jacobi'schen Deutschen freien Hochschule in Berlin zu vernehmen, vorläufig noch nicht befriedigen, wissen deshalb auch nicht, wie es sich mit seinem Doctortitel verhält. Inserirt die Firma Jacobi-Tyszkiewicz auch in Ihren Blätt Die Königstrankresultate erlauben ihr wenigstens diese Freiheit. — *A. M.* in *T.* Ihr freundlicher Bericht über das Con ereigniss Ihrer Stadt ist uns zugegangen. Sie würden wahrlich erstaunt gewesen sein, hätten wir Ihnen durch den Abdruck desse gezeigt, wie sich eine Weitläufigkeit dieser Art gedruckt ausnimmt. Ganz reizend fanden wir trotzdem die zwei Seiten lang erzählten duldsstationen bis zum endlichen Abschuss des Concertes. — *J. H—ff* in *Z.* Die liebenswürdigen Bittstellerinnen wollen nur einige kurze Wochen geduldig auf die Zusendung des Inhaltsverzeichnisses zum vor. Jahrg. warten, welches ihnen dann auch nebe Bescheid in der anderen Angelegenheit geben wird. — *F. Sch.* in *P.* Die erste Nachfrage halten wir bei einem „sehr" Mus lischen nicht für vollen Ernst; zweite und dritte Frage, erster Theil: Ja! Zu Ihrem Feste auf der Puszta werden wir Leipz Lerchen mitbringen. — *R. G.* in *E.* Kreuzbandsendung gedruckter Programme erwünscht. Mittheilungen in der Form der Il unterm 30. v. M. unbonutzbar. Kennen sie nicht das verwandtschaftliche Verhältniss der Vorsicht zur Weisheit? — *R. D. F W.* Wir versichern Ihnen der Wahrheit gemäss, dass Hr. Tappert durchaus in keiner Beziehung zu unserem Wahrmund s Sie sind übrigens nicht der einzige Irrende.

Anzeigen.

Im Verlage von **E. W. Fritzsch** in Leipzig ist soeben erschienen:

[163.]

Band IV
der
Gesammelten Schriften u. Dichtungen
von
Richard Wagner

mit folgendem Inhalte:

Oper und Drama. Zweiter und dritter Theil. — Eine Mittheilung an meine Freunde.

Broch. 1 Thlr. 18 Ngr. In Leinwandband 2 Thlr.

(Zu den bereits erschienenen Bänden sind Leinwanddecken auch separat à 10 Ngr. zu beziehen.)

In **Trautwein's** Verlag **(M. Bahn)** in **Berlin** erschienen:

[164.] **Emil Breslaur,**

Musikpädagogische Flugschriften:

Heft I. Zur methodischen Uebung des Clavierspiels. Pr. 3 Sgr.

Heft II. Der entwickelnde Unterricht in der Harmonielehre. Pr. 3 Sgr.

Urtheil des Professor **Dorn** in der Berliner „Post":

Von Herrn Emil Breslaur sind zwei musikpädagogische Flugblätter erschienen, deren erstes „Zur methodischen Uebung des Clavierspiels" bereits als Beilage des Kullak'schen Osterprogrammes abgedruckt war und in dieser Zeitung **rühmlichst** erwähnt worden ist. Von noch grösserem Interesse halte ich das zweite: „Der entwickelnde Unterricht in der Harmonielehre" (Einleitung. Classenunterricht. Dur- und Mollscala). Wir erfahren zwar aus dem das Musikalische berührenden Theil nichts Neues, da der Verfasser lediglich die bekannten Regeln zur Bildung der Tonleiter vorträgt; desto willkommener sind die Winke und Vorschriften für den Classenunterricht, welche, obgleich längst bewährt, doch hier — wenn ich nicht irre — zum ersten Mal und in **eindringlich überzeugender Kürze** und **Wahrheit** öffentlich mitgetheilt werden. Hr. Breslaur ist also nicht nur gut geschulter Musiker, sondern gleichzeitig auch erfahrener Pädagog. Viele aber si auserwählt, wenige berufen; und da der denkei Künstler bekanntlich noch eins so viel werth ist, seien dessen musikpädagogische Flugblätter überhai bestens empfohlen, indem hoffentlich auch die Na folger ihren Vorgängern Ehre machen werden.

H. D.

Neue Kammermusikwerk

[165.] aus dem Verlag von

E. W. Fritzsch in Leipzig.

Franz von Holstein,

Trio in G moll für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. Pr. 3 Thlr.

Johan S. Svendsen,

Quartett in A moll für 2 Violinen, Bratsche und Violonc Op. 1. Stimmen. Pr. 2 Thlr.

Quintett in C dur für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violonc Op. 5. Part. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen. Pr. 2 Thlr. 15 N

Josef Rheinberger,

Duo in A moll für 2 Claviere, Op. 15. Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.

Quartett in Es dur für Pianoforte, Violine, Bratsche und Viol cell, Op. 38. Pr. 3 Thlr. 20 Ngr.

Ferd. Thieriot,

Trio in F moll für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. Pr. 3 Thlr.

Sonate in B dur für Pianoforte und Violoncell, Op. 15. Pr. 2 Tl

Quintett in D dur für Pianoforte, 2 Violinen, Bratsche Violoncell, Op. 20. Pr. 4 Thlr.

Aug. Winding,

Quartett in D dur für Pianoforte, Violine, Bratsche und Viol cell, Op. 17. Pr. 4 Thlr. 20 Ngr.

[166.] **Offene Stelle für Musiker.**

Gesucht: Ein Sologeiger für ein grosses Hoftheater. A

Z. Z. No. 1000 poste restante Bad Ems.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 17. Mai 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ
für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit $22\frac{1}{2}$ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 21.

Inhalt: „Die Walküre" von Richard Wagner. Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas. Von Gottlieb Federlein. (Fortsetzung.) — Biographisches: Franz Betz. (Mit Portrait.) — Feuilleton: Conservatives Blätterrascheln. Von Wahrmund. — Tagesgeschichte: Musikbriefe aus Berlin (Fortsetzung) und Wien. — Ein Bericht aus Leipzig. — Concertumschau. — Engagements und Gastspiele. — Kirchenmusik. — Opernübersicht. — Aufgeführte Novitäten. — Journalschau. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Briefkasten. — Anzeigen.

„Die Walküre" von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas.

Von **Gottlieb Federlein.**

(Fortsetzung.)

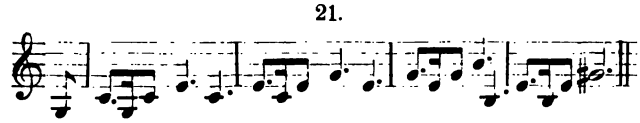
Zweiter Act.

1. Scene.

Dem Feindeshaus entführt Siegmund die Schwester, die Wälsungen fliehen unter dem Schutze des Schwertes Nothung, aber es verfolgt sie beide ein doppeltes Verbrechen: Siegmund hat die Heiligkeit des Gastrechts verletzt und das Geschwisterpaar sündigt gegen das heilige Gesetz der Ehe. Im ersten Act ist somit die Exposition des vorliegenden Dramas gestellt, im zweiten Act sehen wir der Katastrophe entgegen; doch ists nicht Wotan, der als höchste strafende göttliche Gewalt seine Lieblinge der Strafe freiwillig anheimgibt, sondern Fricka, die als Hüterin der Ehe Wotan den Eid abringen muss, dass er Siegmund im Kampfe gegen den zur Rache herbeieilenden Hunding fallen lasse. Wotan hat ja den Wälsungen zum Bruch heiliger Sitte aufgereizt; er weiss auch, dass Hunding als Rächer naht, und steht daher im Begriff, seiner Wunschmaid Brünnhilde den Schutz Siegmund's gegen Hunding zu befehlen.

Ein leidenschaftlich bewegter Instrumentalsatz führt uns in den zweiten Act ein und kennzeichnet durch Art der Motive und deren Durchführung Wotan als Vater Wälse, der herbeieilt zum Schutze seines Lieblings, an welchen ihn einestheils der an dem Schwerte haftende Eid, anderentheils die Hoffnung bindet, dass Siegmund der Held sein möchte, der ihn und das Göttergeschlecht von schmählichen Vertragsbanden zu erlösen im Stande wäre. Mit Rücksicht auf diese eben berührten persönlichen Beziehungen Wotan's zu den Wälsungen beginnt die Instrumentaleinleitung mit den markigen Tönen des dem $^9/_8$-Taktrhythmus angepassten Schwert-Motivs, sofort aber stürmen die Violinen zum Wälsungennoth-Motiv empor, welches auch die Flöten ergreifen, während der übrige Bläserchor die kühnen Harmoniefolgen vermittelt. Aus diesen beiden Themen baut sich das ganze Vorspiel auf, die Aufregung Wotan's widerspiegelnd; mit dem 54. Takte aber (C moll) wird in diesen orchestralen Ausdruck die Erscheinung Hunding's und Brünnhildens mit verwoben. Der Chor der Streich- und Blasinstrumente versinnlicht uns jetzt das Kampfgewühl, im *ff* treibt der punctirte $^9/_8$-Rhythmus fort (A. 75), aus Tuben und Pauken aber lässt sich in wuchtigen Tönen im $^3/_4$-Takt der Rhythmus aus Hunding's Helden-Motiv vernehmen. Während bald darauf dieser Rhythmus verhallt, jubeln Trompeten und Posaunen uns das Walküren-Thema entgegen:

21.

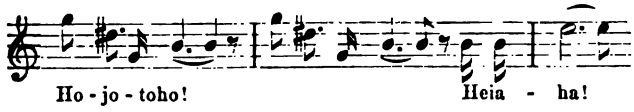


denn Brünnhilde eilt auf den Ruf des Vaters herbei, und mit den Worten: „Nun zäume dein Ross, reisige Maid, bald entbrennt brünstiger Streit" begrüsst der Schlachtengott die waffengerüstete Walküre.

In wilde Freude bricht Brünnhilde aus (A. 76), als

sie von Wotan den Auftrag erhält, zur Wal zu reiten als Beschützerin des geliebten Wälsungen,

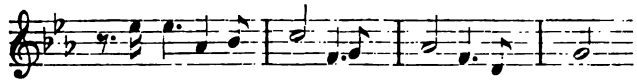
22.



und alle Orchesterstimmen umschwirren den wilden Freudentaumel der Walküre. An diese kurze Episode werden wir im zweiten Acte zu öfteren Malen erinnert, sie deutet hier in kleinerem Rahmen an, was die Orchestereinleitung zum dritten Act grossartig ausspinnt, weshalb ich auf die dortige nähere Besprechung hinweise.

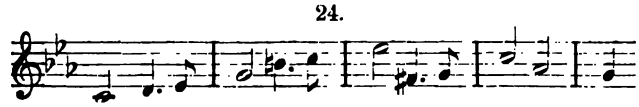
Brünnhilde, im Begriff sich zu entfernen, gewahrt die in heftiger Aufregung herbeieilende Gattin Wotan's, in den Bässen durch den *staccato*-Triolenrhythmus und in den Oboen durch ein kurzathmiges Motiv bezeichnet (A. 77). Mit beredten Worten schildert Brünnhilde den Sturm, den Wotan zu bestehen habe; sie aber, die jugendlich Heitere, lässt ihn allein, und indem sie wieder ihren Walkürenruf erschallen lässt, eilt sie lustig davon. Fricka naht auf ihrem Wagen mit Widdergespann. Heftigen Schrittes schreitet sie dem Vordergrund zu, wobei ein zum Theil synkopirtes Motiv ihre Bewegung unterstützt (A. 79, Z. 5). Wotan aber sieht mit gefasster Ruhe dem zu erwartenden Sturme entgegen. Musikalisch wird Fricka durch zwei Hauptthemata eingeführt, welche ihre Stellung als Gattin und als göttliche Beschützerin der Ehe charakterisiren. Auf die Worte Wotan's: „Der alte Sturm, die alte Müh" trifft das erste Thema (A. 79 zu 80):

23.



aus dessen prägnanter Rhythmik die weibliche Erregtheit eindringlich zu Gehör gebracht wird. Dieses erste Thema trat früher schon in der Basstrompete ein (A. 76, Takt 1—3: *g — cis — d — es — a*) und bildete dort nach den Worten Wotan's: „Hunding wähle sich, wem er gehört" eine treffende Anspielung auf den Schützling Fricka's. Je näher nun Fricka zu Wotan tritt, desto gemessener wird ihr Schritt, und das zweite Thema, ruhigen Ganges, bereitet ihre Ansprache vor, die sie voll Würde an Wotan richtet.

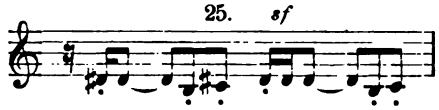
24.



Wotan's Schutz erbittet Fricka, und Wotan ermuntert sie, frei zu künden, was sie kümmert, — da erklingt plötzlich vom Streichquartett das Helden-Motiv; denn Hunding's Noth vernahm die Göttin, und sie verhiess streng zu strafen das frech frevelnde Paar. Durch das Hunding-Motiv sind wir zurückversetzt in die Handlung der zweiten Scene vom ersten Act, und die musikalische Fassung des Zwiegespräches ist genau jener Scene entnommen. Fricka's Gesang: „Ich vernahm Hunding's Noth, um Rache rief er mich an", so ähnlich er dem zweiten Thema Bsp. 24 erscheint, entspringt eigentlich jener Intervallenreihe (A. 22, Z. 4, 5), wenn Siegmund erzählt: „Uns schuf die herbe Noth der Neidinge harte Schaar"; damit ist musikalisch aufs Neue das feindselige Verhältniss zwischen Hunding und Siegmund in den Entwickelungsgang des Dramas gezogen. Weiter singt Fricka: „Der Ehe Hüterin hörte ihn", und die auf Grundton und Quinte ruhende Gesangsmelodie wird von dem Thema begleitet, mit welchem Hunding seine gastfreundliche Gesinnung gegen Siegmund aussprach (vergl. A. 18, Z. 1). Diese thematische Wiederaufnahme in Fricka's Gesang hat insofern Bedeutung, als dadurch Siegmund's Unrecht gegenüber der ihm von Hunding gewährten Gastfreundschaft schärfer hervorgehoben wird. Zugleich formulirt sie auch einen Vorwurf gegen Wotan, der die Wälsungen in die Gefahr getrieben, als er diese gegen Hunding's Sippen gereizt. Wotan aber rechtfertigt sein Beginnen und nimmt seine Günstlinge in Schutz; denn nicht er, der Lenz habe sie liebend geeint, der Minne Zauber sie entzückt. Sinnig wird darum die Gesangsmelodie von dem Violoncell mit dem Sehnsuchts-Motiv umspielt. Fricka klagt nun um den hart gekränkten Eid der Ehe, Wotan jedoch achtet unheilig den Eid, der Unliebende eint: Sieglinde ward nur gezwungen Hunding's Weib, weshalb Fricka diese Ehe ebenfalls nicht als bindend erachten solle. (Dies ist der Sinn der Worte Wotans: „Und mir muthe wahrlich nicht zu, dass mit Zwang ich halte, was dir nicht haftet".) Wotan's Sorge ist auf andere Dinge gerichtet, auf die lästigen Verträge, welche seiner Freiheit beengende Schranken ziehen; die Musik weist durch das in den Bässen auftretende Vertrags-Motiv (A. 82, Z. 3) auf diesen Gedankenzusammenhang hin, und mit majestätischem Ernste unter dem markigen Posaunen- und Hornklange spricht Wotan offen für den Krieg, da, wo kühn Kräfte sich regen, um damit die Bestimmung des Helden Siegmund für seine Zwecke zu offenbaren. Diese ernsten Klänge unterbricht plötzlich das Motiv Fricka's; solche Sprache des Gatten erträgt ihr weiblicher Stolz nicht, und in stets heftigerem Eifer tadelt sie die schwere Sünde des bräutlichen Geschwisterpaares. — Fricka's Worte umschliesst eine sechszehntaktige Periode von 8 zu 8 Takten, deren Gliederung von 5+3 beachtenswerth ist als Beispiel für die innige Verkettung der sprachlichen und musikalischen Accente und für die Steigerung der melodischen Tonhöhe nach Maassgabe des geistigen Ausdrucks der Sprache. — Dennoch kann Fricka's Aufwallung Wotan nicht bestimmen, seine Lieblinge zu verurtheilen; ja, er geht sogar so weit, dass er Fricka auffordert, den Bund Sieglindens und Siegmund's zu segnen. Die doppelte Charakterisirung Wotan's in seinen Antworten auf Fricka's Vorwürfe ist hier von Interesse.

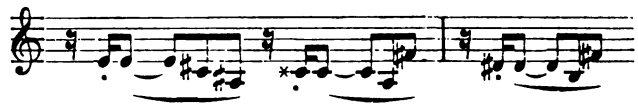
Fricka ihre erste Klage um den gebrochenen
hebt (A. 81) und zur Rache hierfür die Hilfe
's beansprucht, da antwortet ihr Wotan mit der
göttlicher Hoheit, welche musikalisch durch
ertrags-Motiv und die accordliche Fülle der be-
den Hörner und Posaunen zu Tage tritt. Fricka's
Anklage richtet sich gegen das Verbrechen der
ande. Hierauf entgegnet aber Wotan als Vater
seinen Gesang unterstützen Bratschen und
celle, welche in den lieblichen Melodien des
-, Sehnsuchts- und Minnetraum-Motivs sich er-
wobei die am Schluss hinzutretenden Hörner
ärme der zärtlichen Weise erhöhen.
Mit jener Zumuthung Wotan's jedoch steigert sich
ntrüstung der Göttin aufs Höchste: „So ist es
aus mit den ewigen Göttern, seit du die wilden
gen zeugtest?“ (A. 84), und in bitterstem Tadel
ie Wotan zu verstehen, dass er das Band der
Götter durch Unfrieden zu zerreissen drohe.
in den leidenschaftlichen Gesang Fricka's wirft
mpete plötzlich nach den Worten: „lösest lachend
immels Haft“ das Schwert-Motiv wie einen ver-
den Urtheilsruf gegen Wotan, der durch das
rt an das Wälsungenpaar sich gebunden hat und
seiner Pflicht gegen das Göttergeschlecht ver-
zu haben scheint. Fricka's herbe Klage richtet
un gegen Wotan's Untreue. Ungehemmt lässt sie
Inmuth ihres Herzens zu Wort kommen. Der
g theilt sich in drei wohlgegliederte Strophen,
enen die ersten beiden zweitheilig sind, die dritte
aus drei Theilen besteht. Es gestattet dieser
engesang einen so willkommenen Einblick in die
tungskraft des Wagner'schen Geistes, dass es
id sein dürfte, die drei Strophen einer eingehen-
Betrachtung zu würdigen.
Die erste Strophe (A. 85) wird durch zwei
Vorspiel eingeleitet; hier geht das Violoncell
nem eindringlichen Motiv Fricka's voran, Bassclari-
Oboe und Flöte werfen erst den zuckenden Anfangs-
nus des Motivs darein, die Geigen nachher er-
n das Motiv in verkürztem Rhythmus als Begleit-
igur und werden dem Ohre Wotan's so recht auf-
, wenn er jetzt von seiner Gattin bittere Wahr-
zu hören bekommt; Fagotte und Clarinette ver-
n endlich den harmonischen Zusammenhang.

25. *sf*



erste Theil der Strophe zeigt die eigenthümliche
erung von 5+6 Takten, und mit den folgenden
kten wird der zweite Theil abgegrenzt, der nun
musikalisch verändert erscheint. Schon melodisch
it sich nämlich der gelinde Hohn, den hier Fricka
lie Unbeständigkeit Wotan's wirft, weicher aus,
ie gekränkte Ehre im ersten Theil der Strophe,
egleitungsfigur der Geigen wendet sich daher aus
staccato zum geschmeidigen *legato*.

26.

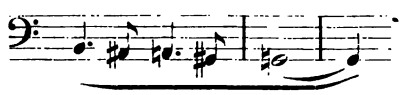


Harmonisch neigt der zweite Theil aus Gis moll zu H dur, am trefflichsten secundirt die Flöte mit ihrem Triller und der nachfolgenden Melodiephrase der höhnenden Göttin. Wie nun innerhalb der ersten Strophe beide Theile innig mit einander verwoben sind — auf das Wort „Blick“ fällt Anfang des zweiten und Ende des ersten Theiles —, so trifft auf das Wort „Herz“ der Schluss der ersten und Anfang der zweiten Strophe, welcher ebenfalls zwei Takte Einleitung voranstehen. — Für den ersten Theil der zweiten Strophe (A. 86, 3+4 Takte) hat die Begleitungsfigur der Geigen wieder ihre erste Gestalt angenommen. Wieder spricht aus Fricka die gekränkte Ehre der Gattin, wenn sie Wotan sein Verhältniss zu den Walküren vorspiegelt, und die Trompeten deuten mit ihren kurzen Fanfaren auf die Bestimmung jener Wesen hin. Im zweiten Theil der Strophe (8 Takte) äussert Fricka ihre Befriedigung darüber, dass Wotan die Walküren, die wilden Mädchen, auch in den Gehorsam der Herrin gegeben, und dem Gefühl dieser Würde entspricht die ruhig accordliche Begleitung, welche hier dem Streichquartett allein zugedacht ist.

Vergleicht man die erste mit der zweiten Strophe hinsichtlich ihres melodischen und harmonischen Charakters, so wird man eine gewisse Gleichartigkeit der Melodie in den ersten Theilen der beiden Strophen finden, und mit Recht, denn es deckt sich auch der poetische Gehalt. In dem zweiten Theile dagegen sind beide Strophenmelodien wesentlich verschieden; aus der ersten lacht boshafter Scherz, die zweite athmet Würde und Hoheit und streift an versöhnlich milden Ernst, ganz dem poetischen Inhalt entsprechend. Diesen charakteristischen Unterschied schärft noch mehr die harmonische Zuthat: die erste Strophe läuft nach Gis moll zurück, die zweite also vom düsteren Gis moll aus, schliesst aber vollkommen im freundlichen H dur ab. Wie schon vorhin bemerkt, wurde im zweiten Theil der ersten Strophe H dur nur kurz berührt; der Ganzschluss am Ende der zweiten Strophe, überdies durch breite Accordentfaltung vorbereitet, wirkt aber um so wohlthuender, als er die scheinbar eingetretene Mässigung Fricka's abspiegelt und zugleich einen musikalischen Ruhepunct inmitten des ganzen Strophengesanges gewährt. Jene rhythmische Dehnung am Ende der zweiten Strophe benutzt Wagner zu einer Formveränderung, er lässt die dritte Strophe unmittelbar auf die zweite folgen, jedoch ohne instrumentales Vorspiel, sodass für die Gesangsmelodie der dritten Strophe der Schlusstakt der zweiten den Anfang bildet.

Wäre auch Fricka geneigt, über die ihr unangenehmen Beziehungen Wotan's zum Walkürengeschlecht

hinwegzusehen, nimmer doch kann sie den Stolz der Wälsungen vertragen, weil Wotan's Zärtlichkeit das ihr verhasste Geschlecht sogar über die Götter erheben möchte. In der dritten Strophe erklimmt daher Fricka's Leidenschaft die höchste Stufe. Der erste Theil, sechs Takte umfassend (A. 86, Z. 4), zeigt eine auffallende Aehnlichkeit mit dem zweiten Theil der ersten Strophe. Sprach dort aus Fricka gelinder Hohn, den die zarte Flöte illustrirte, so steigert sich derselbe hier zum beissenden Spott, und die Rolle hiefür ist musikalisch einerseits dem Fagotte und der Bassclarinette in der auf halben Stufen abfallenden Bassfigur:



andererseits der ersten Violine zugetheilt, indem letztere im geschmeidigen *legato* an den Tonstufen der Gesangsmelodie auf- und absteigt. Die bekannte Begleitungsfigur aber erfährt hier im Vortrag eine Aenderung, wodurch sie dem zweiten Theil der ersten Strophe ähnlich erscheint (siehe oben), als sollte durch sie der Hohn auf Wotan, wie er lüstern (wölfisch) im Wald umherschweift, zum Ausdruck gelangen.

Im zweiten Theil der dritten Strophe aber gewinnt diese Begleitungsfigur dieselbe Form, wie im ersten Theil der ersten Strophe; denn Fricka's neu erwachende Eifersucht führt jetzt dem Wotan vor Augen, dass es für ihn als Gott eine Schmach sei, die Wälsungen, ein Paar gemeiner Menschen, sogar seiner Gattin vorzuziehen. Als Fricka hierauf ihre Zornesode beendigt, da stürmen sämmtliche Holzblasinstrumente *unisono* mit dem Fricka-Motiv auf Wotan ein, sogar die Bässe murren im Synkopenrhythmus darein. Auf dieses viertaktige Zwischenspiel folgt der dritte Theil der dritten Strophe, der sogenannte Nachgesang: „So führe es denn aus, fülle das Maass, die Betrogene lass auch zertreten", und ein sechstaktiges Nachspiel mit derselben thematischen und figurativen Ausstattung jener vier Takte Zwischenspiel führt den Strophengesang zu Ende (A. 88).

Mit Ruhe hat Wotan den Sturm über sich ergehen lassen, gelassen rüstet er sich zur Antwort. Er will die Göttin über seine Pläne belehren, die ihrem Sinne wohl ungewohnt erscheinen mögen, deren Ausführung aber ihm das Gesetz der Nothwendigkeit aufzwingt. Wotan's Worte sind Fricka allerdings unklar, denn er ergeht sich in gewissen orakelhaften Ausdrücken. Wagner lässt nun dieses Dunkel von einzelnen Stimmen aus dem Orchester beleuchten mit Hilfe einzelner Themata aus Episoden des „Rheingold", als sollten diese Stimmen dem Verständniss Fricka's zu Hilfe kommen. So soll das Schwert-Motiv die dem Wälsungen geweihte Waffe rechtfertigen, das Vertrags-Motiv Wotan's soll den Helden begrüssen, der sich vom Göttergesetz, welches Verträge zu achten lehrt, lossagen kann. Das *Reif-Motiv soll Fricka* belehren, dass nur ein solcher Held die Götter erlösen kann von dem verder drohenden Machthaber des Reifes (Fafner, dem Rie weil dieser, wie schliesslich das Vertrags-Motiv Riesen ankündigt, den Anspruch erheben darf, sein Vertrag mit den Göttern nicht umgestossen w (A. 89). —

Der eben ausführlich behandelte Strophenge Fricka's entwickelte eine in fest geschlossener F sich kundgebende Gesangsmelodie, die orchestrale gabe beleuchtete durch mehr oder minder scharf ac tuirte Rhythmen, durch weicheren oder grelleren benton die Phasen der Gefühlsregung. Ein neuer sichtspunct aber eröffnet sich uns für die Gesang lodie in dem Dialog, welcher die erste Scene zu führt. Derselbe schliesst unmittelbar an jenen Strop gesang an und lässt die Eigenart der musikalisch-matischen Sprache bei Wagner recht deutlich erken Das wesentliche Merkmal der Diction im Dram es ja, in kräftiger unaufhaltsamer Strömung dem entgegenzustreben; im Musikdrama nun wird Strömung gehoben durch drei Factoren: durch Rhyth Tonfall und harmonischen Wechsel. Was ist der Kernpunct der Forderung Fricka's für ihre b digte Götterehre? — Wotan soll dem Schwerte Zauber entziehen, damit Siegmund schutzlos im K gegen Hunding unterliege. So muss denn auch Dialog von den Worten Wotan's: „Nichts lerntest wollt ich dich lehren" (A. 88, Z. 2) bis zum An Fricka's: „Schutzlos schau ihn der Feind" (A. 95) Zusammenhang überschaut werden, und ich stütze m in meiner Analyse zunächst auf jenen letztgenan Factor: auf den harmonischen Wechsel.

(Fortsetzung folgt.)

Biographisches.

Franz Betz,

Hofopernsänger in Berlin.

(Mit Portrait.)

Franz Betz wurde am 19. März 1835 in M geboren. Er besuchte das dortige Gymnasium bis Jahre 1850 und bezog dann die polytechnische Sc in Carlsruhe, um sich dem Maschinenbau zu wid Mit einem herrlichen Soprane hatte ihn die Natur gestattet, vortreffliches Gehör und ausgezeichnetes dächtniss gab sie ihm obendrein, und bereits im A von fünf Jahren war Franz ein singendes Wunderk Den ersten Musikunterricht (Clavier) ertheilte begabten Knaben Ernst Pauer; waren Schwierigke zu überwinden, so hatte der Lehrer seine liebe N dem Schüler war es nicht gegeben, stundenlang techni Uebungen zu machen; wie so vielen Talenten fehl

auch ihm an Ausdauer. Dagegen zeichnete er sich aus, wenn es galt, einen langsamen Satz mit Ausdruck und Empfindung vorzutragen. Wer eigentlich seine Gesangstudien geleitet, konnte ich nicht erfahren. „Ich habe hier und dort versucht, jedoch überall nur gelernt, wie man es nicht machen soll!“ Beim Abschied von seinem Lehrer Pauer, der nach London ging, sprach Betz die Ahnung prophetisch aus: „Wenn ich eine gute Stimme bekomme, dann sehen Sie mich auf dem Theater wieder!“ Sechs Jahre vergingen, der helle Sopran hatte sich in einen markigen Bariton verwandelt, aus dem Gymnasiasten war ein Polytechniker geworden, Eins war geblieben inmitten aller Veränderungen: die Abneigung der Familie gegen die Bühnen-Carrière. Unterdess fehlte es nicht an Gelegenheit, das künstlerische Vermögen in Liedertafelkreisen nutzbringend zu verwerthen. Betz avancirte bald zum gesuchten Solisten. Die Erfolge waren ungleich, je nachdem eine Aufgabe sich auf naturalistischem Wege lösen liess oder nicht, die Meinungen über den jungen Baritonisten daher getheilt. „Wissen Sie“, sprach eines Tages der Chordirector N., „aus Ihnen wird in Ihrem ganzen Leben nichts! Ihre Stimme klingt erst, wenn Sie brüllen können!“ Das war nicht gerade sehr anregend, und eine weniger energische Natur hätte sich still und ergeben über das Reissbrett gebeugt, fleissig gerechnet und gezeichnet und den Lockungen der Musen nicht weiter gelauscht. Anders machte es Betz: er brach die Beziehungen zu Carlsruhe ab, liess den Maschinenbau auf sich beruhen, die Bannstrahlen ruhig über sich ergehen. Die Weissagungen der Wohlmeinenden hörte er gelassen an und ging 1855 nach Hannover, um als Volontair bei der dortigen Hofbühne einzutreten.

Am 16. December des genannten Jahres wagte er seinen ersten theatralischen Versuch, und zwar — merkwürdig genug — als Heerrufer im „Lohengrin“. Damals war das eine gefährliche Rolle, sie forderte — angeblich — die Lachlust des Publicums heraus, weise Leute hatten weitläufig erörtert, die Partie sei in keinem der anerkannten musikalischen Stile geschrieben, sondern gehöre dem marktmässigen Ausrufer-Genre an. Betz schildert den Erfolg des ersten Debut als einen höchst mangelhaften, kein Ton seiner Stimme habe ihm parirt etc. Mit Bewunderung blickte der Anfänger zu dem Meister auf, der neben ihm wirkte und sich die Gunst des Laien, den Beifall der Kenner spielend eroberte: Albert Niemann! Heute sind diese Beiden innige, unzertrennliche Freunde, und Jeder hat vom Anderen viel gelernt; vor 17 Jahren mag der Aeltere selbst an der Befähigung des Jüngeren gezweifelt haben: es war nichts und ward nichts, und im Frühjahr 1857 erhielt Betz seine Entlassung „wegen gänzlicher Unbrauchbarkeit“.

So viele Bühnenkünstler ich befragt habe, Alle waren der Ansicht, dass es nicht vortheilhaft wäre, seine Laufbahn an einem Hoftheater zu beginnen: von der Pike auf muss man dienen! Mit wenigen Ausnahmen haben die bedeutendsten Grössen also klein angefangen; einen herumziehenden Thespiskarren geleiteten sie, die man später auf stolzem Siegeswagen daherkommen sah. Betz ergriff die Pike, und es hat ihm gut gethan. Als Mitglied einer nomadisirenden Gesellschaft hatte er reichlich Gelegenheit, im Winter von 1857—58 in Bernburg, Cöthen, Altenburg, Gera u. s. w. seine Schwingen zu entfalten: sein Engagement lautete auf erste Rollen als Sänger, ausserdem wurde er im Schauspiel beschäftigt. Als Heerrufer dem Fiasco mit genauer Noth entronnen, spielte er jetzt im bunten Wechsel den Barbier im „Figaro“, Czaar, Don Juan und Pizarro, Almaviva und Caspar, Carlo („Ernani“) und Nevers, den Herzog in der Lucrezia, Fluth, Plumkett, Malvolio und Kühleborn. Auf des Handwerks goldenem Boden entwickelten sich die Fähigkeiten des Sängers rasch, und bereits im Herbst 1858 wird er als Bariton in Rostock sesshaft. Am 27. Februar 1859 gastirte Betz in Berlin, er sang den Wolfram und wurde sofort engagirt. Seine Thätigkeit begann am 1. Mai 1859, im März 1872 trat er hier zum tausendsten Male auf.

Nur langsam, aber desto sicherer gewann Betz die Sympathien der Menge, blutsauer hat er es sich werden lassen, den hochgespannten Anforderungen zu genügen, viel Widerwille und manche vorgefasste Meinung waren zu bekämpfen, eigentlich verdankt er sein Bleiben nur der Voraussicht des General-Intendanten, welcher mit praktischem Blick erkannte, welche Acquisition die Hofbühne an Betz gemacht habe. Noch im Jahre 1862 wurde der Letztere während einer Vorstellung des „Liebestranks“ ausgelacht, und die sämmtlichen Räthe des Herrn v. Hülsen waren einstimmig der Meinung, den Contract nicht zu erneuern. Die letzten 10 Jahre haben das Talent des Sängers gereift, die Hoffnungen seines Beschützers sind in Erfüllung gegangen; wir vermögen nicht, uns die Berliner Oper ohne Betz zu denken. Namentlich als Wagner-Sänger fand er Gelegenheit, sich einen zahlreichen Kreis von Verehrern zu erwerben. Ich fürchte keinen Widerspruch, wenn ich behaupte, dass die Rolle des Hans Sachs in den „Meistersingern“ gegenwärtig von keinem Anderen mit gleicher Vollendung dargestellt wird.*) Betz sang dieselbe bei der ersten Aufführung der Oper in München am 21. Juni 1868 und ist seitdem noch 26 Mal darin aufgetreten. Zahlreiche Gastspiele haben seinen Ruf verbreitet und befestigt, und der Name Betz gehört heute zu den klangvollsten in der musikalischen Welt.

*) Gura in Leipzig? D. Red.

Feuilleton.

Conservatives Blätterrascheln.

Eine Plauderei zur Zeit der Bayreuther Grundsteinlegung.

Es gibt Menschenkinder, denen von einer gütigen Gottheit die angenehme Gabe verliehen ward, sooft ein Haar, eine Fliege, Spinne oder sonstige derlei liebliche Würze sich in der Suppenschüssel befindet, diese auf dem eigenen Teller zu entdecken. So geht es mir, sooft ich ein Zeitungsblatt zur Hand nehme, in welchem durch gewisses, nicht überreines Gebahren litterarische Haare, Fliegen oder Spinnen zu wohnen pflegen. Ich brauche blos die Augen auf das Blatt zu senken — flugs finde ich diesen Unrath der conservativen Blätter.

Als richtige Antipoden der „Fortschrittler" feiern die Conservativen den Herbst, wenn erstere den schönen Lenz begrüssen. Aber nicht den Herbst der süssen, saftigen Früchte; nein — den, in welchem das Laub welkt und trocknet und dann jenes lieblich-rauhe Rascheln durch die Bäume geht, welches gegen den Zephyrhauch durchs Frühlingsgrün für eingeweihte Ohren wie „süss-berauschende" italienische gegen eitle Zukunftsmusik klingt. Und wenn erst ein Frühling ins deutsche Land kommt, wie dieser, ein Frühling, in dessen für blöde Augen unerträglich hellem Strahle ein Wahrzeichen entsteht, dass die Zukunftsmusik denn doch etwas ist und sein muss, das sich nicht so leichthin wegschmähen und wegverleumden lässt, wie gewisse Leute meinen, nimmt es da Wunder, dass sich die welken, trockenen conservativen Blätter im Spätherbste ihrer Existenz über Gebühr anstrengen, den Klang des erwachenden Frühlings der Fortschrittler zu übertäuben? Doch geht es ihnen, wie den Coniferen: Ihre Früchte sind zumeist ungeniessbar Holz, und ihre Nadeln stechen nicht. Es ist auch nur mein wahrhaft lächerliches Mitleid mit den Armen, welches mich veranlasst, deren finstere Bestrebungen ans Tageslicht zu ziehen und — dass ichs gestehe — auch ein wenig Neugierde, wie sich diese bei heller Beleuchtung ausnähmen.

Diesem und anderen Zwecken zu Liebe habe ich es kürzlich gewagt, eine Missionsreise ins hyperconservative Central-Deutschland zu unternehmen. Ich that es — aufrichtig gesagt — mit Bangen; denn es war mir gar wohl bekannt, wie es anderen Reisenden vor mir, z. B. Carl Tausig vor Jahren in dem damals noch wilden Wien ergangen, wo er dem gänzlich Aufgefressenwerden durch Dr. Hanslick nur durch schleunige Flucht entging. Dass ähnliches Schicksal nicht auch mir gedroht, mag ich dem Umstande zu verdanken haben, dass die „Fortschrittler" im Allgemeinen zähe sind. Welch sonderbare Erfahrungen und Entdeckungen auf dieser „*terra obscura*" zu machen sind, ist mitunter unglaublich, und ist man versucht sich öfters in den Arm zu kneipen, — ob Das, was man da hört und sieht — nicht Traumeswirren seien. Ich habe Manches davon in meinen früheren Aufsätzen erzählt und möchte heute nur ein kleines Geschichtchen nachtragen, welches zu originell ist, um vergessen zu bleiben. Zwischen dem Main und der Werra wurde in einer Gesellschaft — wie es eben Mode ist — über Wagner und speciell über die „Meistersinger" weidlich losgezogen, als sich der Klügste des Kreises erhob und im triumphirenden Vorgefühl der Schlappe, die er Wagner beibringen werde, ausrief: „Wie kann eine Oper einen Werth besitzen, in welcher ein Vater auf ebenso leichtsinnige als unvernünftige Weise sein einziges Kind Dem zur Frau geben will, der am besten singen kann, und nicht Dem, der das beste Geschäft hat — also eine Frau am besten ernähren kann!" (authentisch!) — Solche Gehirnblasen sind eines der Resultate, welche das conservative Blätterrascheln erzielt, und will ich nun zu diesem selbst übergehen.

Da spukte vor Kurzem eine Notiz durch mehrere Blätter, Wagner hätte durch exorbitante Geldansprüche ein Zerwürfniss mit jenem edlen, für wahre Kunst begeisterten Fürsten herbeigeführt. Dass diese Nachricht von competenter Seite als völlig erfunden — *vulgo* erlogen bezeichnet wurde, erwähnten obengenannte Blätter in ihrem Gerechtigkeitssinne nicht, sondern replicirten darauf: „Wagner möge sichs ja nicht träumen lassen, von jenem Fürsten einen Geldzuschuss zu erhalten, falls für das Bayreuther Unternehmen nicht genügend gesammelt werden könnte!" Ist es nicht merkwürdig, auf wie vertrautem Fusse die Redactionen dieser Blätter mit genanntem Fürsten stehen, dass sie dessen Gedanken noch früher wissen, bevor eine Thatsache deren Entstehung nöthig gemacht. Dass diese Notiz, welche doch ihr Dementi in sich selber trägt, von dem Betreffenden nicht weiter beachtet wurde, machte die Schmäher kühner. Auch wuchs die Gefahr — die „Bayreuther Bude" ward zur Thatsache — ein Windstoss wurde aus heiterem Himmel geladen, gefälligst durch die dürren Blätter zu fahren, und es raschelte nun lauter und lächerlicher: „Wagner ein Mörder!" (sic!) „Wieder ist der Zukunftsmusik ein Mensch zum Opfer gefallen. Nachdem schon Schnorr in München, Campe in Wien und Andere (von denen man zwar vorläufig nichts weiss) der Wagner'schen Musik erlegen, starb in Leipzig plötzlich ein Sänger an der Partie des Beckmesser!" — Hu — wie schauerlich das klingt! — „Wagner habe den armen Sänger mit dem Beckmesser erstochen", wäre wenigstens witziger gewesen. Ist das nicht ein harter Schlag für die neue Richtung, kann da nicht der zäheste Anhänger derselben wankend werden und im Wahnsinn des Dilemma sich am Ende den Conservativen in die Arme werfen? Ich habe mich bemüht, von der medicinischen Facultät in Leipzig einen Bericht über jene schreckliche, so rasch tödtende Krankheit zu erhalten, erfuhr jedoch blos, dass sie als Symptom einer entsetzlichen Epidemie, die jetzt als „*musica futura*" die Welt beherrscht unter dem speciellen Namen „Beckmesseritis" in die Nosologie aufgenommen wurde, dass gegen jene Epidemie sich leider die schärfsten Vorsichtsmaassregeln umsonst erweisen und die Menschen mit besonders ausgebildetem Musiksinne von derselben schneller befallen werden, als andere. Neuerdings haben sich zwei Hauptherde und zwar in Leipzig und Bayreuth und viele andere Nebenherde gebildet. Die Therapie dagegen erweist sich schon deshalb als fruchtlos, weil keiner der Patienten sich curiren lassen will und ein durch heimliche Purgantien gereinigter Mensch in ein noch tieferes Stadium der Krankheit verfällt.

Das ist allerdings eine schlimme Sache. Man hat ja nur ein Leben zu verlieren. Nehme mirs der verehrliche Leser darum nicht übel und halte mich nicht für charakterlos, wenn ich die Sache bedenklich finde. Hat doch selbst eine strenge Quarantaine von Bühne zu Bühne sich machtlos gegen das Eindringen der Fortschrittspest bewiesen — waren doch alle Ermahnungen der Propheten ans Volk, nur Altbackenes zu geniessen, umsonst! Nun bleibt noch als letztes Mittel die Gründung eines Anti-Wagner-Vereins auf sauberen Patronatscheinen zum Zwecke eines Zuchthausbaues für Anhänger Wagner's und Liszt's. Der Strafcodex dürfte bestimmen: Wagner und Liszt als Erfinder der argen Krankheit seien zu lebenslänglichem schweren – Anhören Cölnischer Festmärsche, die Anderen: Schüler oder Anhänger, je nach dem Grade ihres Verbrechens zu längeren oder kürzeren Geistesstrafen zu verurtheilen. Für verstockte „Fortschrittler" wäre es sach- und zeitgemäss, eine neue Art der Folter zu errichten, und zwar ihnen eine musikalische Kritik nach der anderen aus conservativen Blättern so lange vorzulesen, bis sie — nicht länger im Stande, die Pein zu ertragen — um Gnade rufen und Alles reumüthig gestehen. Genauere Statutenentwürfe wären auf Verlangen bei dem Herrn Musikreferenten der „N. Fr. Presse" in Wien und in den Redactionen der meisten Berliner und einer Casseler, sowie sämmtlicher Fraukfurter Zeitungen gratis zu haben.

Einem der letztgenannten Blätter soll, wie ich höre, ein Pressprocess bevorstehen, der interessant zu werden verspricht. Ursache dessen ist ein Rascheln dieses Blattes, dass der heilige Vater ein besonders glühender Verehrer italienischer Musik sei und Liszt's Clavierspiel, sowie dessen Compositionen nur mitleidig lächelnd — geduldet hätte (wörtlich!). Nun klagt der Papst auf gröbliche Ehrenbeleidigung, da obige Notiz ihm jeden Funken Menschenverstand abspricht. — Im Ernste gesprochen, liegt in dieser Notiz eine unverschämte Kopflosigkeit. Unverschämt — weil sie frech genug über die Thatsache hinwegschreitet, dass

als Mensch wie als Musiker, wie es eben nicht anders sein der Liebling Pius IX. war, welcher ihn bekanntlich seinen rina nannte und ihn stunden-, ja tagelang nicht von seiner iess; kopflos — weil ein Gran ruhiger Vernunft bedenken , dass weder Liszt — der Vergötterte — der Mensch darnach d es Gott sei Dank nicht nöthig hat — sich dulden zu noch der Papst, Jemand zu dulden, den er nicht mag.

enn auch nicht so unmöglich — doch gleich lächerlich Notiz eines Wiener Blattes, in welcher das Fiasco der jüngsten ovität den Wagnerianern allein zur Last gelegt wird. Am sind diese auch noch schuld, dass diese Oper überhaupt nirt wurde, deren Misserfolg Hrn. Dr. Hanslick jedoch nicht , pathetisch auszurufen: betreffender Componist habe trotz- gleich höheres Musiktalent als R. Wagner, welch Letzterem ine culturhistorische Bedeutung nicht abzusprechen er die at. Wahrlich — es reizt mich allen Ernstes, alle diese n in ein Buch zu sammeln unter dem Titel: Monumen- Blamagen. Die Nachwelt wüsste mir Dank für so manche Stunde, wenn sie läse, wie eine Handvoll Menschen sich gewaltigen Flug des neuen Geistes entgegenstemmen und halten will, wie etwa vor Jahrzehnten der gute deutsche und Bürger sich gegen die Eisenbahneinrichtung stemmte. h waren damals zumeist Kutscher die Hetzer, die entbehr- werden fürchteten! Wie weit du — lieber Leser — den ich ausführen willst, sei dir überlassen, nur glaube ich, mancher Schmähartikel unserer Gegner etwas an das eridiom Erinnerliches an sich hat. Oder hast du etwa die eines deutschen Kleinstädters" nicht gelesen, welche in Blatte, das sich — wahrscheinlich wegen dieser Briefe voll Etiquette und zartfühlender Höflichkeit — „Salon" nennt, ‚Knieriem-Schlag-Weis", im „Beller-" oder, euphemistisch im „Jünglings-Ton" erklingen, und deren Verfasser für schrankenlose Abwehr der Brochure „Das Judenthum in sik" demnächst zum Ehrenjuden des deutschen Reiches t werden soll. Doch — der Wahrheit eine Gasse! Dieser leinstädter war es, welcher vor etwa zwei Jahren in einem Briefe die Erhebung Wagner's durch das deutsche Volk sagte. Er liess sichs damals wohl nicht im Traume ein- dass Das, was er im Hohn und Spott prophezeite — so nd mit solchem Ernste begonnen und zweifelsohne bald let werde. Hatte ich damals schon die Absicht, diesem Herrn ein Zukunftsmärchen zu erzählen, so will ich es dir — mein geduldiger Leser —, nun es Gegenwart geworden, heute zum Abschied geben, das Märchen von

Der Muse Traum.

Die Muse träumt! — Und sie entschlief in Thränen!
Sie ruht und träumt von längstvergangener Zeit,
Als noch das Volk begeistert ward vom Schönen,
Und hehrster Sieg in edler Künste Streit.
Die Muse träumt von goldner Dichterkrone,
Wie ihren Söhnen einst sie ward geschenkt,
Als noch der Fürst auf seinem stolzen Throne
Sein Haupt vor dem Erkornen gern gesenkt.

Die Muse träumt; denn sie entschlief in Thränen
Ob all der Tücke, all dem Ungemach,
Die jetzt der finstre Neid den besten Söhnen
Gebärt — wohl zu der Schmäher eignen Schmach —;
Und wie der Lorbeer jetzt zur Dornenkrone
Dem Sänger wird und Schaffenslust zum Leid,
Das Purpurkleid — das sonst ihm ward zum Lohne —
Ihm heute wird zum giftgen Nessuskleid. —

Und sie erwacht! In jugendlicher Schöne
Erglänzt die Welt im Frühlingssonnenstrahl,
Und wunderliebliche, erhabne Töne
Erklingen festlich über Berg und Thal.
„Sind wieder auferstanden jene Geister
Der schönen, goldnen alten Griechenzeit?"
Nein! Deutsches Volk ists, welches seinem Meister
Der Anerkennung Ehrenkranz verleiht.

Es senkt ein Samenkorn nun in die Erde,
Das durch des Lenzes wunderthätge Hand
Ein Baum so hoch, so reich, so prächtig werde,
Des Zweige reichen durch das ganze Land,
Und jedes Blatt des deutschen Wunderbaumes
Zur Zunge wird, der süsser Sang entquillt! —
So hat sich nun der Muse Bild des Traumes
Auf niegeahnte Weise ganz erfüllt. —

Wahrmund.

Tagesgeschichte.

Musikbrief.

Berlin.

(Fortsetzung.)

l. Essipoff hat schon das Eine vor vielen Rivalen : sie ist musikalisch, ihre Art zu phrasiren und zu schattiren icht Dressur sein! Von der ganz vorzüglich entwickelten k zu reden, wäre Pleonasmus; ohne diese lässt man sich „Blüthner" nicht erst von Leipzig nach Berlin bringen, iese reist man heute nicht mehr! Frl Essipoff spielte als mer einige gut gewählte kleinere Stücke; die weisse Ca- m schwarzen Haar (oder sollts eine Rose gewesen sein?) s bleiche Nocturne auf dunklem Moll-Grunde (Chopin,) gehörten zusammen.

jenem Abende schloss Deppe mit der Berlioz'schen Ouver- Benvenuto Cellini". Dank ihm und seiner wackeren Schaar! ir denn die Meinung der anderen Hörer? Kenner A.: che Musik!" Kenner Z.: „Gar keine Musik!"

elerlei Beweggründe treiben die Musiker in den Concert- ier will ein junger Hüpf-ins-Land zeigen, was er gelernt rt martert sich der „gesuchte Lehrer, der geschätzte Pianist", von seinen Gönnern, Freunden und Schülern, ab, — eine Stunde für ihn! Aber: es muss sein! Die „Anderen" geben s allwinterlich eine Soirée, und nun beisst auch er in den Apfel, wohl schaudernd, aber doch! Abgesehen von all ckerei, Scheererei und Lauferei, zählt dieses Plaisir zu tspieligen Die Genugthuung, am Abende „gerufen" und in den nächsten Tagen „genannt" zu werden, ist ohne schwere Auslagen nicht zu erlangen. Thu Geld in deinen Beutel!

„Und wers nicht hat, der pumpt es
Vom Nachbar in aller Eil!"

Die ganz jungen, kaum ausgekommenen Spring-ins-Felde sind noch am besten dran. Da findet sich oft ein edler Wohlthäter, der aus purem Interesse „für dem vielversprechenden Talente" in seinen Bekanntenkreisen Billets verkauft oder — verschenkt. Im Saale erblickt man dann lauter „junge Leute", welche ihre „Häuser" vertreten und sich den „Ulk" machen, wie rasend zu klatschen. Der Betreffende (oftmals Betroffene!) lernt auf diese Art nach und nach an seine Grösse glauben und weiss sich von der lästigen Bescheidenheit, welche mehr hindert als fördert, allmählich ganz frei zu machen.

Weit höher im Range stehen die Concerte der Componisten, welche ihre neuesten Werke einem geladenen Kreise von Kennern und Freunden vorführen. Diese Veranstaltungen sind unter allen Umständen interessant, oft sogar genussreich. Sie ersetzen dem Tonkünstler, was die „Ausstellung" dem Zeichner, Maler und Bildhauer gewährt; der Kostenpunct, um den sich ein gut Stück der schnöden Welt dreht, macht leider dem Musiker die öftere Wiederholung derartiger Expositionen unmöglich. Das erste derartige Concert gab Hr. Musikdirector Alexander Dorn. Das Programm zeigte die Vielseitigkeit des Componisten im besten Lichte. Ein Clavierquartett eröffnete den Reigen, eine Violinsonate beschloss ihn. Dazwischen gab es Lieder vermischten Inhalts, und die Wahrheit lag in der Mitte: eine Salon-Suite für Piano; ich meine

nämlich, das Clavier sei der Polarstern, um den sich das musikalische Firmament dreht, und vermuthe, die alte Suite erlebt einen glänzenden Nachsommer, überall Suiten! Die sechs Charakterstücke sind unterdess als Op. 79 erschienen und der Beachtung in hohem Grade werth. Clavierspielender Leser, willst du ein sinniges, mässig in Weltschmerz getauchtes, Schumann'schem Einflusse sich beugendes Lied ohne Worte, dann verweile bei der „Romanze". Wird dirs unbehaglich, in das „Trüb und Bang" da drinnen zu blicken, so verjage die Grillen durch den „Slavischen Tanz", diesem gesund-realistischen „Marsch-Marsch!" müssen die blassblütigen Gesellen weichen. Packt euch! steht schon deutlich im ersten Takte. Demnächst erscheint ein Adagio, in Mendelssohn'scher Art: wohlklingend und verständlich. Die folgende Idylle ist ein Walzer „*a due carattere*", der Hauptsatz deutsch, das Trio fremder Weise huldigend, die ruhenden Quinten und Octaven verweisen auf Leier und Dudelsack. Dass No. 5, ein Maestoso, im $^5/_4$-Takt geschrieben ist, habe ich erst g e s e h e n, das Ohr hat nichts Auffälliges bemerkt; woraus die Lehre zu ziehen, dass unserer Seele auch irreguläre Verhältnisse wohlgefällig sein können. Zu Nutz und Frommen der Pythagoräer, denen ein richtig Maass und Gewicht auch in der Musik über Alles geht, sollten die ungewöhnlichen Taktarten viel häufiger angewandt werden. Die Schlussnummer, „Humoreske" genannt, bildet die geschickte Lösung einer „obstinaten" Aufgabe, welche sich der Herausgeber gestellt:

Das ganze Stück besteht aus zweitaktigen Abschnitten, und die drei hervorstechenden Noten kehren unablässig wieder; sie sind klug gewählt, denn ihre heimathlichen Rechte lassen sich in acht Tonarten geltend machen, für Mannichfaltigkeit ist also gesorgt. Die Humoreske sollte jedoch kürzer sein, der Ton *d* klingt, trotzdem das Motiv bald hie bald da, jetzt in Octaven, dann einfach auftritt, zuletzt nur noch vordringlich. Gerade solchen Spässen ist ein Zuviel sehr schädlich.

Unter den Liedern zündete das „Schneeglöckchen" vor allen, es enthält auch genug, um Jedem wenigstens Etwas zu bringen. Einer wird die frische Melodie loben, der Andere am pathetischen Mittelsatze Gefallen finden, der Sänger ein d a n k b a r e s Lied mehr besitzen u. s. w. Hr. Krolop, ein gewaltiger Bassista, brachte das „Schneeglöckchen" aufs Beste zur Geltung. Die etwas wuchtige Clavierbegleitung harmonirte zu d i e s e r Glockenstimme sehr gut. Drei Baritonlieder sang Hr. Georg Henschel in seiner reservirten Weise. Die Stimme ist oft gerühmt, die Aussprache dagegen mehrfach bemängelt. die kühle, objective Art des Vortrags dann und wann störend befunden worden. Jugend, Talent, Schule und Bildung rechtfertigen indess die günstigsten Erwartungen.

Hr. Dorn hatte Gelegenheit, sich auch als Pianist zu bewähren. Ersichtlich geht sein Bestreben nicht dahin, irgend einem Virtuosen Concurrenz machen zu wollen. Wie er componirt, so spielt er auch: schlicht und recht. Ein Grundzug seines künstlerischen Wesens scheint mir die Treuherzigkeit zu sein. Ungeschminkt erzählt er uns von Ländern und Menschen, und was er sagt, klingt vor allen Dingen wahr, es ist erlebt, empfunden. Daher der wohlthuende Eindruck, den jener Abend wohl bei allen Hörern hinterliess. Die beiden grösseren Werke ergehen sich mit Geschick in der classischen Sonatenform, auf Zerstörung des Ueberlieferten, auf Verrückung von Standpuncten ist es nirgends abgesehen, obgleich kleine Züge andeuten, dass der Tonsetzer das Herkömmliche willig opfert, wenn die „Idee" dieses Opfer fordert; so z. B. sind die ersten beiden Sätze des Quartettes und die letzten der Sonate ohne die sonst üblichen trennenden Abschlüsse eng mit einander verbunden. Die „Sonate in einem Satz", als F o r m das Ideal der absoluten Musik, wird einmal aus solchen Versuchen hervorgehen.

Abermals rief uns ein schaffender Künstler durch eine „Matinée invitée" nach dem Concertsaale: Hr. Eduard Rappoldi, der ausgezeichnete Violinvirtuos, Mitglied des Joachim'schen Musterquartettes, Lehrer der Hochschule für ausübende Tonkunst. Das Programm entsprach äusserlich demjenigen vollständig, welches Hr. Dorn gewählt hatte; die Stelle des Clavierquartettes vertrat eine Violinsonate, drei Gesänge trug Hr. Henschel vor, und mitten inne standen zwölf Variationen für Clavier über ein Originalthema. Was ich hörte, klang mir wie mit einer und derselben Feder geschrieben. Alles und Jedes gewandt, zierlich, höflich, verbindlich, ohne verletzende Spitzen und Härten, ohne Gletscher und Abgründe, ohne Himmelaufjauchzen und Todesbetrübniss. Jeder Satz schloss *piano*; dieses Abrunden selbst im Dynamischen, dieses Zurückhalten auch da, wo man hoffend erwartet, der Componist werde seinem Pegasus einmal die Zügel schiessen lassen, dieses subtile Feilen und Ausmerzen erinnert — auch hinsichtlich der Wirkung — an die Fabel vom Manne, der sich einen Bogen überkünstlich zu schnitzen vornahm. Ein Bogen entstand wohl unter dem geschickt geführten Messer, aber als der Schütze ins Schwarze treffen wollte, ging die Herrlichkeit in Trümmer. Weich und blass erschienen all die Tongestalten, in noblem Gewande, mit vornehmem Air kamen und gingen sie, ruhig blieben auch wir! „Der Abschied" von Justinus Kerner: „Geh ich einsam durch die schwarzen Gassen", — auch er machte keine Ausnahme; das war nicht das herzbrechende Ade! eines unglücklich Liebenden, — ein Gentleman empfahl sich.

Unter den Variationen, welche Hr. Barth ganz vorzüglich spielte, lobte eine vornehmlich den Meister des Contrapuncts, sie enthielt nämlich, wenn ich recht gehört, einen kunstreichen und sehr ungezwungen klingenden Kanon in der Gegenbewegung.

Herr Leonid v. Malaschkin kam aus Petersburg und veranstaltete zum Besten der Kaiser-Wilhelm-Stiftung ein Concert seltener Art: nur Werke russischer Componisten gelangten zur Aufführung. Von G l i n k a, dessen Name uns am geläufigsten ist, hörten wir die Ouverture: „Das Leben für den Czaar" *und* die „Kamàrinskaja". Seine Schöpfungen zeigen eklektischen Charakter; mag die Gluth der M o r g e n sonne sie gezeugt haben, die Strahlen der A b e n d sonne haben sie gezeitigt, überall spürt man den gestaltenden Einfluss unserer, der abendländischen Musik. Urwüchsiger nationaler geberdet sich D a r g o m i s k y, seine Kosaken-Phantasie ist musikalisches Vollblut, keine Kreuzung. S s e r ò f 's Vorspiel zu seiner Oper „Judith" klingt allerdings ein wenig nach Wagner, d. h. nach dem Wagner, der im „Tannhäuser" noch mit Sturm und Drang zu kämpfen hatte, und auch hier scheint der Russe sein Vorbild mehr auf der Schattenseite gesucht zu haben. Es ist vielleicht unrecht, aus einem Stück auf einen ganzen Mann schliessen zu wollen; das Gehörte war nicht sonderlich klar.

Der Concertgeber zeigte durch eine Programm-Symphonie, aus fünf Sätzen bestehend und „Künstlerleben" zubenannt, was er in der Heimath empfunden und in der Fremde gelernt hat. Der kürzlich verstorbene Professor Geyer, als Lehrer gesucht und geschätzt, hatte sich durch mehrere Jahre die Ausbildung des begabten Künstlers mit deutscher Treue und Gewissenhaftigkeit angelegen sein lassen. Ueber die ersten Erfolge dieser Studien konnten wir damals schon Erfreuliches berichten; seitdem fand Herr v. M. in Russland Gelegenheit, sein Talent nach verschiedenen Richtungen hin, als Componist, Lehrer, Dirigent, selbst weiter zu fördern. In letzterer Eigenschaft überraschte er durch eine seltene Ruhe und Umsicht. In ihm steckt ein tüchtiger Capellmeister. Als Symphoniker wandelt er die von Beethoven vorgezeichneten Wege, Motive und Farbenmischungen zeugen von einem sorgfältigen Studium des erwählten Meisters; es ist auch Anderen aufgefallen, dass Malaschkin's Orchestersprache sofort an Beethoven's Ausdrucksweise gemahnt. Was den Inhalt anbetrifft, so ist Manches noch zu überschwänglich, Vieles zu weit ausgesponnen, Alles deutet jedoch — und das versöhnt wieder — auf einen sehr innigen Antheil eines reich entwickelten G e m ü t h s lebens. In dieser Beziehung erschien mir besonders das Adagio gelungen, klangs auch nicht russisch, so war es doch — d e u t s c h. Der Componist ist aber seiner musikalischen Muttersprache sehr wohl mächtig; das Lied: „Ach warum warum", von Frl. Lilli Lehmann gesungen, schlägt einen Ton

der fremd, aber nicht befremdend unser Ohr berührt. Ein rer Dialekt ist es, den wir hören, tonale und melodische nthümlichkeiten weisen auf ein anders geartetes Empfinden; ohne jedes einzelne Wort völlig zu verstehen, entnimmt man aus dem Klang, aus Hebung und Senkung liest man, gerermaassen aus den Mienen des Redenden: es ist eine traurige ! Die übrigen gesanglichen Beigaben (eine von Glinka) ien unvortheilhaft von diesem Liede ab.

(Schluss folgt.)

der Saison der auserkorene Liebling der Wiener Musikfreunde gewesen, ist vergessen von dem Moment an, als Richard Wagner das Weichbild unserer Stadt betritt; die sinnig-melodischen Klänge des Sängers der „Ocean"-Symphonie verhallen unter dem schütternden Schritt des gewaltigen Schöpfers des „Nibelungen-Ringes". Wenden wir uns sogleich *„in medias res"* und schildern wir vor Allem den Verlauf des grossen Concertes vom 12. Mai. Obwohl die Eintrittspreise wegen des wohlthätigen Zweckes sehr hoch gestellt waren (Sitze bis zu 25 Fl.; der Reinertrag war

Franz Betz.

Wien.

Wagner-Concert — Wagner-Stimmung in Wien. Rubinstein's „Feramors" und „Verlorenes Paradies" — Letzte Concerte der Saison.

Das Talent ging, das Genie kam: das ist augenblicklich die ikalische Situation in Wien. Anton Rubinstein, der ungeet des halben Erfolges seines „Verlorenen Paradieses" und entschiedenen Fiascos seines „Feramors" bis zum Schluss bekanntlich zum Ankauf von Bayreuther Patronatsscheinen für unbemittelte Kunstjünger bestimmt) und die Tagespresse kaum ein Mittel unversucht gelassen, den Meister in der Meinung des Publicums zu discreditiren, waren doch am Tage des Concertes sämmtliche Sitzplätze und Entrées vergriffen. Der grosse Musikvereinssaal hatte so ziemlich Alles aufgenommen, was sich in Wien tiefer für Musik und für deutsche Kunst überhaupt interessirt. Mit grösster Spannung harrte man dem Meister entgegen, der einige Minuten nach ½1 Uhr erschien und unter

mit donnerndem Zurufe, mit einer Unmasse von Lorbeerkränzen empfangen wurde.

Richard Wagner ergreift sonach den Taktstock und vermittelt der „Heroischen Symphonie" Beethoven's eine Aufführung so eindringlich und feuervoll und zugleich so sehr von gewissen landläufigen Traditionen abweichend, dass das Publicum manchmal glaubte, einem ganz neuen Werke, nicht dem hundert Mal abgespielten sich gegenüber zu befinden. An der Riesenfermate am Eingange des Finales könnten alle gegenwärtigen und zukünftigen Dirigenten lernen, wie bei Beethoven Nichts zu übersehen ist, am wenigsten seine Ruhepuncte. („Halte du meine Fermate lange und furchtbar!" Vergl. Brochure „Ueber das Dirigiren".) — Nachdem das Publicum Richard Wagner für seine geniale Interpretation des grössten Instrumentalmeisters begeistert Dank gezollt, erreicht der Jubel eine seltene Höhe bei den nun folgenden drei Wagner'schen Originalstücken: Vorspiel und neue Einleitung aus „Tannhäuser", Vorspiel und Schluss aus „Tristan und Isolde"; Wotan's Abschied und Feuerzauber aus der „Walküre". Die Stücke aus „Tannhäuser" sind bekanntlich die Ouverture und die erste Scene im Venusberg nach der Pariser Bearbeitung der Oper. Im Verein mit einer besonders lebhaften und gerundeten Scenirung muss diese neue Venusbergmusik von packendster dämonischer Wirkung sein, im Concertsaal verliert sie sehr viel, da gleichsam ein Effect den anderen drängt und wir von dem fortwährend farbenprächtigen Colorit zuletzt geblendet werden. (Das „Vorspiel" ist die alte „Ouverture" bis zu der Stelle, wo wir sonst den Pilgerchoral — umspielt — wieder vernehmen; hier schliesst gleich unmittelbar die neue Einleitung an.) Der Anhang — von der Stelle an, wo das Orchester zuerst den Sirenengesang „Naht euch dem Strande" intonirt — ist freilich von zauberischer Schönheit, nie ist wohllüstig-süsse Erschlaffung nach ausgelassenstem Sinnestaumel eindringlicher und verlockender in Tönen geschildert worden. Wenn die Sirenen dann wirklich ihren Gesang anstimmen — der Meister liess die Choristinnen (des Hofoperntheaters) einen Platz halb unterirdisch hinter dem Orchesterpodium, dem Publicum unsichtbar, einnehmen —, da ist Einem, als blicke man wirklich in das verführerische Antlitz der Frau Holda, und in unser von der vorausgegangenen wildesten und bacchanalischsten Musik innerlichst erschüttertes Nervensystem kommt süss beschwichtigende, weiche und milde Ruhe. Die Allgewalt des „Tristan"-Vorspiels, die reinigende Macht des „Tristan"-Schlusses hat Jeder an sich erfahren, der nicht kam, um ein formell abgerundetes Musikstück zu hören, sondern dem rückhaltlosen musikalischen Ausdrucke einer verzehrenden Gluth und Sehnsucht willig und unerschrocken bis in seine tiefsten Tiefen folgte. Dergleichen ist nur ein Mal geschrieben worden und darf auch nur ein Mal da sein.

Zum Allerschönsten schloss die Schlussscene aus der „Walküre" (Hr. Kraus sang recht verdienstlich den Wotan), ein Stück, über das wir keine Worte verlieren wollen, kennen wir doch von keinem anderen Componisten etwas Poesievolleres und Erhabeneres. Der Meister mochte selbst mit der Ausführung zufrieden sein, sie wirkte überwältigend. In die göttliche Musik des Feuerzaubers mischten sich Blitz und Donner eines sich gleichzeitig über den Köpfen der Concertbesucher entladenden wirklichen Gewitters. „Wenn die Griechen ein grosses Werk vorhatten, so riefen sie den Zeus an, dass er ihnen zum Zeichen der Wohlgeneigtheit seinen Blitz sende. Mögen wir, die wir Alle im Verein der deutschen Kunst einen heimischen Herd gründen wollen, uns auch die heutigen Blitze günstig deuten für unser nationales Werk — als ein segnendes Zeichen von oben!" ..... So ungefähr äusserte sich der immer und immer wieder hervorgerufene, tief gerührte Meister zu dem jubelnden Publicum .... und den Eindruck dieser seiner Worte kann man sich vorstellen.

(Fortsetzung folgt.)

Bericht.

Aufführung des Requiem von Berlioz.

Leipzig. Eines der bedeutsamsten Ereignisse im hiesigen Musikleben war die am 15. d. M. von Professor Riedel mit seinem Verein zum Besten der (vom Allgemeinen deutschen Musikv ins Leben gerufenen) Beethoven-Stiftung in der Thomask veranstaltete Aufführung des Requiem von Berlioz. Welchen S punct man auch diesem Werke gegenüber einnehmen mag muss von Feind wie Freund anerkannt werden, dass der dem seither zu Theil gewordene Grad der Beachtung zu seine deutung in keinem Verhältniss steht. Diese nunmehr ca. 40. alte Schöpfung, welche uns heute wie ein Erzeugniss der jün Tage anmuthet, ist bis jetzt, abgesehen von wenigen fragm rischen Aufführungen, in der Heimath des Componisten, in I sowie in ein paar Städten Deutschlands unter Berlioz' ei Leitung in den 40er Jahren und später in Leipzig durch Riedel'schen Verein (1. Satz), ein einziges Mal vollständig die Oeffentlichkeit gelangt und zwar bei der Tonkünstlervers lung in Altenburg (1868), wo wiederum der Riedel'sche V die Vermittelung desselben übernommen hatte. Wir wiederh selbst von gegnerischer Seite muss hier ein Missverhältnis gestanden werden; denn der Totaleindruck eines Geistes seltener Originalität und entschiedener Genialität ist unabwei mag auch der Eine oder der Andere sein Gewissen mit dem behalt salviren zu müssen glauben, dass die Richtung des ponisten im Grunde auf Abwege in der Kunst führe. Aber s wenn man dergleichen Vorbehalte gelten lassen will, so m wir doch, wäre es unter allen Umständen das Richtige, in e Linie die Rücksicht auf das wirklich Bedeutende, p Schöpferische maassgebend sein zu lassen, und nicht um ei Bedenken willen sich eine nachhaltige Bereicherung des k lerischen Erfahrungslebens entgehen zu lassen, welche jeden einen grösseren Gewinn mit sich führt, als die Kenntniss ganz ehrenwerther, aber nur quantitativ den Erfahrungsstoff Hörers vermehrender, überlieferte Formen reproducirender W zu bieten vermag. — Gewiss berührt Vieles bei Berlioz e deutschen Hörer befremdlich; das liegt aber in seiner nation Eigenart, welche als solche nicht von vornherein und o Weiteres als unberechtigt zurückzuweisen ist. Man beg den verzeihlichen Irrthum, Das was in dieser Beziehung Ber als nothwendiger Zug seines Wesens anhaftet, aus einem kü lerischen Unvermögen, aus künstlerischen Bildungsmängeln zuleiten; Das, was Resultat einer unwillkürlichen (nationel Naturanlage ist, im Lichte einer zufälligen individuellen fel haften Disposition zu betrachten. (Ob Berlioz nicht mitu individuell ausschreitet, ist wieder eine Frage für sich.) der deutschen Musik die Tendenz einer malerisch-gegenständli Charakteristik ferner liegt und Experimente nach dieser Rich hin — wenigstens auf dem Standpuncte der bisherigen deuts Musikentwickelung — bei einem Deutschen, der von Haus mehr das gegenstandlose Weben der Empfindung zum Ausd bringt, in ein äusserlich zersplittertes Verfahren ausarten wi lässt man sich dazu verleiten, auch bei Berlioz, unter Vor setzung gleicher psychischer Disposition, in der malerisch-ge ständlichen Richtung seines Schaffens eine bewusst äusser Thätigkeit zu erblicken, während in Wirklichkeit jene seine Schaf weise ein grosses Pathos der Empfindung zur Kehrseite Seine Empfindung ist fortwährend von gegenständlichen Bezi durchtränkt, imprägnirt; in dieser vorwiegenden Hinwendung Aussenwelt ist Berlioz eben Franzose; aber weil sie ein n Zug seines Wesens ist, ermangelt sie nicht eines unbewusst benden geistigen Untergrundes, eines organischen Bandes, grossen Wurfes, und unterscheidet sich damit wesentlich jener materialistischen Auffassung und Verwendung äusserer tive im künstlerischen Schaffen, welche Sache einer einseit Verstandesthätigkeit ist. Dies ist auch der entscheidende Gesi punct in der Frage über die „Effecte" bei Berlioz. Selbst s wohlmeinende Musiker sind in dem Trugschluss befangen, weil Berlioz' ganze Geistesanlage ihn nothwendig auf die I scharfer Charakteristik treibt, die dadurch bedingte Zuspitz der Mittel schlechtweg in die Kategorie der „Effecthasch gehöre und somit verwerflich sei. Fassen wir dem gegen unsere Ansicht nochmals zusammen: Berlioz ist Musiker mit ü wiegend malerisch-poetischer Tendenz, aber er ist es mit ganzen Wucht und Intensität seines inneren unwillkürli Wesens und hat daher mit vollem Recht den Anspruch auf

ines „Tondichters“ im echtesten Sinne des Wortes. Wenn
n Schaffensprincip mitunter auf Abwege führt, so ist das
des einzelnen Falles und nicht von principieller Trag-
— Speciell für das Requiem ergibt sich nun aus der be-
ten Gesammtrichtung Berlioz' als charakteristisches Merk-
: durchweg dramatische Anlage, und zwar nicht nur was
sführung der einzelnen Sätze betrifft, sondern auch schon
nception. Man wird unwillkürlich auf die Vorstellung
bestimmten Scenerie oder Situation hingeleitet. (Dass
erlioz wirklich von poetischen Intentionen leiten liess,
ich aus dem stellenweise freieren Schalten mit dem Texte
)*) So ist das „Dies irae“ derartig angelegt, dass eine Chor-
in ziemlich gemessener Bewegung wie ahnungsvoll zag-
ginnt, die anderen sich allmählich in immer schnellerem
aus hinzugesellen, unruhig und ängstlich sich drängen,
d einzelne, bald cäsurenartig bald als obstinat-periodisch
ehrende Instrumentalmotive wie drohende Mahnrufe und
ien des nahenden jüngsten Gerichtes dazwischen ertönen,
letztere mit seinen majestätischen Schrecken selbst herein-
Der Eintritt des Blechchors, sowie bald nachher der
irten männlichen Stimmen, denen dann die weiblichen
sch antworten, ist von wahrhaft packender Wirkung.
z stellt beiläufig an dieser Stelle ganz ungewöhnliche An-
ngen an die Besetzung und locale Disposition des Or-
s, denen bei der in Rede stehenden Aufführung zu ent-
n nicht möglich war. Er verlangt 16 Pauken, 4 Tamtams,
ır Becken, 12 Hörner, 4 Cornets, 16 Posaunen, 2 Tubas,
kleiden und 16 Trompeten, und zwar soll der gesammte
nentalkörper in fünf Orchester vertheilt aufgestellt werden:
uptorchester und vier Nebenorchester. Selbst wenn sich
rzu nothwendigen Kräfte hätten vereinigen lassen, so bietet
ie Thomaskirche nicht den zur Aufstellung nöthigen Raum.
: Bedenken werden sich freilich bei den meisten Theatern,
tsälen, Kirchen, oder wo sonst man das Werk aufführen
, hindernd entgegenstellen. Um überhaupt eine Aufführ-
zu ermöglichen, hat Musikdirector Carl Götze in Weimar
trumentale Begleitung, wo es nöthig erschien, für gewöhn-
grosses Orchester umgearbeitet, und diese Reduction kam
diesmaligen Aufführung — wie schon bei der in Altenburg
alteten — zur Anwendung. — Man kann sich vorstellen,
Steigerung die schon im gegenwärtigen Falle so gewaltige
ng erfahren haben würde, wenn die Stelle in ihrer Original-
und mit Beobachtung der in Bezug auf Gruppirung des
renden Körpers gegebenen Vorschriften ausgeführt worden
Zu der imposanten Wucht des das ganze Weltall in seinen
iehenden „Dies irae“ (im engeren Sinne) tritt die subjective
ng des „*Quid sum miser tunc dicturus*“ in scharfen Con-
Die kleinmüthige, verzagte Stimmung des Individuums
hier in der Weise Ausdruck, dass zu dem Gesange des
ors der Instrumentalbass das Hauptthema des „Dies irae“
Pausen unterbrochen vorträgt, während eine Oboe die Ge-
elodie mit ausdrucksvollen declamatorischen Accenten
ützt und hebt. Hier redet Alles die beredteste, ein-
chste Sprache. Es kommt nur darauf an, dass man sich
in die Situation versetzt; trotz der Sparsamkeit der
cksmittel wird man bei mitthätiger eigener Phantasie überall
digen, warmen Ton“ finden (um eine von Schumann gegenüber
hantastischen Symphonie“ gethane Aeusserung auf den vorlie-
Fall anzuwenden). — Ganz eigenthümlich angelegt ist das
rium (das Berlioz selbst als „Chor der Seelen im Fegfeuer“
net). Die musikalische Hauptrolle ist hier dem Orchester
eilt, welches ein reiches contrapunctisches Leben entfaltet,
d die Mitwirkung des Chors sich auf zwei zu einem kleinen
usgebildete und periodisch wiederkehrende Noten beschränkt.
gt hier nahe genug, in der Rolle des Orchesters die Dar-
g einer inneren Krisis und Läuterung zu sehen, während
überhafte Schluss in dem geistvollen Experiment mit dem
ien Dur-Dreiklang und den getragenen hellen Accorden des
Chores zu den Worten: „*(Et sanctus Michael signifer repraesentet eas in lucem sanctam,) quam olim Abrahae et semini ejus promisisti*“ einen visionairen Ausblick auf die gehoffte Erlösung eröffnet. — Bei dem sehr einfach angelegten, in ruhigen Harmoniefolgen fortschreitenden „Hostias“ drängt sich uns die Vorstellung einer feierlichen Ceremonie auf; besonders die langsam ausschwingenden periodisch wiederkehrenden mystischen Accorde der Holzbläser und Posaunen gemahnen an die weiten, weihrauchdurchwallten Hallen eines Domes. — Ein glänzendes Colorit ist über das „Sanctus“ ausgebreitet; das durchgehende flimmernde Bratschentremolo, das am Aether in reinen Linien sich abzeichnende Strahlenlicht der hohen Geigen und Flöten, das sich in den Nebelwolken der tremolirenden Bratschen bricht, sind Züge von unmittelbarster dichterisch-musikalischer Anschaulichkeit. — Beim Anhören des „Lacrymosa“ mit seiner wohligen, nie das Interesse ermüdenden Breite, seiner wuchtigen Phrasirung und mächtigen Steigerung bis zum Schluss wird sich Mancher, der sich Berlioz nur als poetisirenden Düftler und Instrumentaleffect-Speculanten vorgestellt hat, angenehm getäuscht gesehen haben. Allerdings muss es dahingestellt bleiben, ob die ungewöhnlich weiche Auffassung des Textes in einem Seitengedanken die entsprechende ist. — Der erste Satz ist weniger Situationsbild zu nennen; er gibt die Gesammtstimmung des Requiem wieder, ohne indess das charakteristische Merkmal des Berlioz'schen Schaffens zu verleugnen; nur haben wir hier mehr psychologische Dramatik, statt einer gewissermaassen scenischen. Es ist sehr verführerisch, auf die Conception und den ganzen Bau des Satzes näher einzugehen; wir beschränken uns indess darauf, Einzelnes hervorzuheben; so die bald nach dem Auftreten des ersten, dem Charakter nach düster in sich gekehrten Themas (Gmoll) erfolgende Wendung nach Bdur, wo die graziös auf- und abschwebenden Achtel des Sopran über einer ausdrucksvollen Melodie der Männerstimmen an Engelsköpfe auf so manchem Christusbilde erinnern, die aus Wolken hervorschauen; ferner das „*Te decet hymnus*“, bei welchem die weit auseinanderliegenden, ausgehaltenen Intervalle der Flöten und Fagotte, zu denen sich noch eine stetige Begleitungsfigur der Violoncelle, sowie der Chortenor, später der Bass, gesellt, wieder in ganz individueller Weise den Gedanken an die weiten Räume eines Domes wachrufen; ferner den wie in Zerknirschungsstammeln ersterbenden Schluss. Im „Agnus dei“ wird ausser einem Theile des „Hostias“ auch der erste Satz theilweise wiederholt und geht dann nach der Hauptdurtonart über. Dieser Schluss setzt dem Ganzen in seiner erhabenen Haltung die Krone auf. Dieser Eindruck des Erhabenen wird hervorgerufen durch eine ruhig auf- und abwogende und immer auf demselben Höhepunct anlangende Violinfigur, ferner durch die vollen mehrstimmigen Paukenrhythmen, sowie durch die verschiedene Art und Weise, wie modulatorisch immer nach dem tonischen Dreiklang zurückgekehrt wird. Dem psychischen Eindruck dieser Stelle verschwistert sich ganz von selbst die Idee eines erhabenen Determinismus. (Hier ist übrigens ein Parallelismus mit dem Orchesterschluss des ersten Satzes zu bemerken.) — Eigenthümlichkeit der Erfindung ist Berlioz wohl von jeher am wenigsten abgesprochen worden. Zu derselben kommt aber in diesem Falle noch eine unerschöpfliche Mannichfaltigkeit derselben, dass man sagen kann, in diesem Requiem stecken eine ganze Zahl derartiger Werke. Wir finden hier kein formalistisches Breittreten, hier ist Alles markig, eisern, concentrirt und dabei innerlich gluthvoll; überall gibt sich das *os magna sonaturum* kund, ohne je aus seiner Rolle zu fallen. Dabei ist die Form von einer energischen Plastik. Wir meinen „Form“ nicht in dem Sinne von „Schema“, ebensowenig wie wir „Plastik“ mit „Symmetrie“ identificiren. Wir bezeichnen mit „Plastik der Form“ die adäquate und innerlich überzeugende Gestaltung des vom Tondichter empfangenen Bildes, wenn man dieselbe im Requiem auch nicht gerade überall sinnlich erschöpfend nennen kann. Die Sparsamkeit der Mittel dient aber in den betr. Fällen gerade dazu, durch blosse Andeutung des Phantasiegehaltes den Hörer aufzufordern, sich durch eigenes Nachschaffen desselben im intensivsten Maasse zu bemächtigen, die blossen Umrisse mit warmem Leben zu erfüllen. Wenn man bei Berlioz contrapunctische Arbeit vermisst und in dem Mangel an

*) Bei der nun folgenden eingehenderen Besprechung des Requiem sei es mir gestattet, das in seinem Bericht über die Aufführung des Werkes bei Künstlerversammlung in Altenburg in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ 1868, No. 31) Gesagte, hie und da erweitert, zu wiederholen.

ausgeführten derartigen Experimenten einen Mangel in seiner Künstlerindividualität gefunden hat, so haben wir, offen gestanden, hierfür kein Verständniss. Nicht als ob es uns einfiele, den Contrapunct überhaupt zu verpönen, wir sehen aber in dem Anlegen dieses Maassstabes eine ganz abstracte Operation. Man nehme doch Berlioz, wie er ist; d. h. man acceptire Das, was er gibt, lasse es in seiner Eigenthümlichkeit auf sich wirken, und man wird das Bedürfniss nach contrapunctischer Behandlung (die übrigens im Requiem nicht gänzlich fehlt) gar nicht empfinden. Dass sich Berlioz auf kunstvolle thematische Arbeit auf seine Weise versteht, wie es ihm nicht Jeder „nachmacht", beweist jedes seiner Werke. — Die Aufführung des Requiem von Seiten des Riedel'schen Vereins war eine ganz ausgezeichnete, aus Einem Gusse; und wenn auch jede Stimme in vollem Maasse das Ihrige zum Gelingen des Ganzen that, so verdienen doch die Männerstimmen, die Tenöre wegen ihrer Geschmeidigkeit und Ausdauer, namentlich in dem anstrengenden „Dies irae", die Bässe wegen der Deutlichkeit und Fülle der tieferen Töne besonderes Lob. Bei der durch die dramatisch wechselvolle Haltung des Ganzen bedingten Schwierigkeit des Ganzen ist nicht nur die technische Präcision des Ineinandergreifens zu rühmen, sondern auch die Sicherheit in der charakteristischen Erfassung des Details, welche nur durch volle Vertrautheit mit dem Stoffe zu erzielen ist. Ueberhaupt machte die ganze Leistung, wie wir dies schon bei der ersten Aufführung des Requiem bemerkten, den Eindruck des durchweg Stilvollen; sie wurde den Eigenthümlichkeiten des Werkes ohne Ziererei und Willkür gerecht. Unter den bereits in vor. No. d. Blts. genannten Solisten war eine hervorragende Rolle nur Hrn. Rebling vom hiesigen Stadttheater zugefallen, dessen Stimme in der Kirche von ganz vorzüglicher Wirkung ist und die hohen Töne im „Sanctus" bequem erreichte und dieselben in edler Klangfarbe hören liess; abgesehen davon behandelte Hr. Rebling seine Partie mit grosser Sorgfalt und Intelligenz. Das in schön empfundener Polyphonie ausgeführte a capella-Octett: „*Quaerens me sedisti lassus*", an welchem sich zum grössten Theile Vereinsmitglieder betheiligten, fand eine Wiedergabe, wie sie von geschulten Solisten nicht besser hätte geboten werden können. Ueberraschendes leistete in Bezug auf straffes Zusammenwirken das durch mehrere hiesige Künstler verstärkte Büchner'sche Orchester; nur die Holzbläser beeinträchtigten mitunter die Gesammtklangwirkung durch Intonationsdifferenzen. Hr. Organist Papier griff wirksam in das Ensemble ein. Schliesslich sprechen wir den Wunsch aus, das Requiem recht bald einmal auf dem Programm eines der regelmässigen Riedel'schen Concerte wiederzufinden. Es hat wenn auch noch keinen völlig durchschlagenden Erfolg gehabt, so doch in einzelnen Sätzen einen entschieden bedeutenden Eindruck auf die Zuhörer gemacht. Unter den letzteren befunden sich Franz Liszt, der eigens zu der Aufführung gekommen war, sowie mehrere andere Künstler und Kunstfreunde aus Weimar, Berlin und Sondershausen. F. Stade.

Concertumschau.

Breslau. 4. bis 7. Concert des Musikdirector Bilse vom 5. bis 8. Mai: Ouverturen zu „Leonore" (No. 3) von Beethoven, „Hamlet" von Gade, „Meeresstille und glückliche Fahrt", „Ruy Blas" und „Sommernachtstraum" von Mendelssohn, „Lustige Weiber" von Nicolai, „Wilhelm Tell" von Rossini, „Rienzi" von Wagner, „Oberon" von Weber, Beethoven-Ouverture von Lassen; Ungarische Rhapsodie (No. 2) von Liszt-Müller, Violinconcert von Mendelssohn (Hr. O. Lüstner), „Träumereien" (für Streichorchester) von Schumann, „Aufforderung zum Tanz" von Weber-Berlioz etc.

Gera. Das 100. Concert des Musikalischen Vereins bot Mendelssohn's „Paulus". Ein uns eingesandter Bericht bezeichnet diese Aufführung als die „Perle" aller hundert Concerte dieses Vereins.

London. 1. Kammermusik des Hrn. Ch. Hallé unter Mitwirkung von Frl. Drasdill (Gesang), Frau Norman-Neruda (Violine), Hrn. Straus (Viola) und Daubert (Violoncell): G moll-Quartett von J. Brahms, Esdur-Trio von Mozart, Adur-Violinsonate von Bach, Sonate Op. 109 von Beethoven, Lieder Benedict und Pinsuti.

Marburg. Am 5. Mai Concert für Clavier- und Ge musik, unter Mitwirkung von Frl. Hoffmeister (Gesang) un Wünsch (Clavier) gegeben vom Hofpianisten Hrn. A. Sel mann: Compositionen von Bach, Händel, Beethoven, Schu Chopin, Brahms, Liszt und A. Scheuermann.

Münden. Concert des Gemischten Chores am 4. Mai: Rose Pilgerfahrt" von Schumann etc.

Prag. Am 5. Mai von Hrn. Krejci geleitetes Wohlt keitsconcert unter solistischer Mitwirkung von Fr. Sara I aus Dresden (Piano) und Frl. v. Ehrenberg (Gesang): Frag aus Mendelssohn's „Sommernachtstraum"-Musik, Esmoll-T marsch von Schubert-Liszt, Arie aus „Colombe" von G Gmoll-Concert von Moscheles und von Liszt instrumentirt lonaise brillante von Weber.

Quedlinburg. Am 4. Mai von Hrn. Pianist O. Dröi aus Leipzig gegebenes und von Hrn. Opernsänger Gur ebendaher unterstütztes Concert mit Clavierwerken von Bee (Op. 27, No. 2), F. Schubert (Op. 90. No. 3 und 2), F. C (Op. 9, No. 2, und Op. 66) und R. Volkmann (Op. 21 1—5), sowie mit Gesangscompositionen von Marschner, („Hei Arie), Wagner, Schumann und Liszt („Du bist wie eine Bl „In Liebeslust").

Rotterdam. Am 25. April Aufführung des Amphion: „ hymne" von H. Zopff, „Liebe" von F. Lachner, Flucht der heiligen Familie" von F. Wüllner, „Haidenrö und „John Anderson" von Schumann, „Morgenstunde" von B Psalm 95 von Mendelssohn. — 3. Winterconcert von I Männerchor: Ouverturen zu „Egmont" von Beethoven u Ddur von Jos. Beltjens, „Meeresstille und glückliche F von C. L. Fischer, „Bitte" von R. Hol, „Die Stimme Meeres" von F. Coenen, „Der rauhe Fels" von S. de La „Dithyrambe" von J. Rietz, die letzteren Werke für Chor. und Orchester.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogra zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertum ist uns stets willkommen. D. Red

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Im k. Opernhause gastirte am 5. d. M der he Coburg'sche Hofopernsänger Hr. Holdampf als Max im „ schütz". — **Breslau.** Am 5. d. M. wurde das Saisonthea Wintergarten mit dem „Troubadour" eröffnet. Das neue theater soll am 1. Oct. dem Publicum übergeben werden. Director Schwemer hat bereits ein recht tüchtiges O personal engagirt, es sind dies die HH. Coloman-Schi Vary, Bollé, Kaps, Eisenbach (Tenoristen), Robi Maurer (Baritonisten), Brandstöttner, Oberha Prawit und Müller und die Damen Robinson, Holn von Bretfeld, Meissner, Epstein, Steinhaus, Mü Walter und Weber-Kukula. Der Singchor wird 42 sonen stark sein. Als Capellmeister sind Fr. Müller Schuch und als Chordirector Hr. Hammer gewonne **Cöln.** Am 1. d. M. („Freischütz") gastirten im Thalia-Th Frl. Marie Schaffrott und Hr. Gottfried Becker. Fü im Herbst zu eröffnende neue Stadttheater hat Hr. Director Frl. Burenne und den Tenoristen Hrn. Diener engagirt Letztere wird jedoch nur bis zum October 1873 der hiesigen H angehören, da er von diesem Zeitpunct ab an der Berliner oper engagirt ist. — **Dresden.** Am 2. d. M. eröffnete die österr. Hofopernsängerin Frl. Minnie Hauk aus Wien al sanne in „Figaro's Hochzeit" hier ein Gastspiel, welches si 4. d. M. als Angela im „Schwarzen Domino" und am 6. al line im „Don Juan" fortsetzte. In letztgenannter Oper t noch Hr. Anton Erl vom herzogl. Hoftheater zu Braunsch als Octavio und Hr. Krolop an der Berliner Hofoper (au Theaterzettel fungirte Hr. Krolop als „Mitglied der italieni Operngesellschaft des Impresario Pollini") als Leporello au **Frankfurt a. M.** Hr. Brandes vom Hoftheater zu B

·ig beschloss seinen hiesigen Gastspielcyklus am 3. d. M. Bois Guilbert in Marschner's „Templer und Jüdin". — **on.** Frl. Grossi aus Berlin ist zur Saison hier eingetroffen wird demnächst in der Italienischen Oper im Drurylaneter debutiren. — **Magdeburg.** Am 1. d. M. wirkten bei Aufng der „Martha" Frl. Helene Müller vom Hoftheater zu ershausen, Hr. Grussendorf vom Stadttheater zu Mainz, Speith vom Hoftheater zu Dessau und Hr. Wackwitz Hoftheater zu Cassel als Gäste mit. Zwei Tage später erte der grossherzogl. sächs. Hofopernsänger Hr. Ferenczy als zar in der „Jüdin" hier ein Gastspiel und wurde hierbei stützt durch Frau Lissé (Recha) und die HH. Speith linal), Erdmann (Leopold) und Wackwitz. — **Neapel.** rdings debutirte Frau Bianca Blume-Santer mit entdenem Erfolg im San Carlo-Theater. — **Stuttgart.** Am M. gab hier Hr. Dr. Pockh vom grossherzogl. Hoftheater armstadt den Bertram in „Robert der Teufel". — **Wien.** Dillner aus Prag setzte ihr hiesiges Gastspiel am 2. d. M. Zerline im „Don Juan" mit Erfolg fort.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 8. Mai: „Wir singen all" (achtnig) von Joh. Eccard; „Salve regina" von M. Hauptn. Am 9. Mai: „Anbetung dir, Erhabener" von Mozart. **Dresden.** Kreuzkirche am 8. Mai: „In Flammen naht sich ", Hymnus von Himmel; „Danket dem Herrn, denn er ist ıdlich", Motette von J. Otto. Am 9. Mai: „Preis sei dem e Zebaoth", Cantate von Zumsteeg. — **Wien.** K. k. Hofle am 9. Mai: Messe in C von Mozart mit Einlagen Eybler und Assmayer. Am 12. Mai: Messe in C von apter mit Einlagen von Salieri und Eybler. K. k. farrkirche zu St. Augustin am 9. Mai: Krönungsmesse von art mit Einlagen von Frau Anna v. Pessiak-Schmer- und Eder. Dominicanerkirche am 9. Mai: Grosse Cäciliense in C von J. Haydn mit Einlagen von W. Telle und rall. Pfarrkirche zu St. Ulrich am 9. Mai: Messe in B Fr. Schubert mit Einlagen von C. R. Christinus, ler und Ritter von Seyfried. Pfarrkirche in der Alsertadt am 9. Mai: Messe von Drobisch mit Einlagen von Czerny.

Opernübersicht.

(Vom 1. bis 5. Mai.)

Leipzig. Stadtth.: 1. Barbier von Sevilla; 2. Troubadour; Rigoletto; 5. Catharina Cornaro (Lachner). — **Berlin.** Königl. rnhaus: 1. Oberon; 3. Weisse Dame; 5. Freischütz. National- 5. Martha. Walhalla-Volksth.: 5. Flotte Bursche. Friedrich-helmstädt. Th.: 1. u. 3. Rose von St. Flour; 2. Grossherzogin Gerolstein; 4. Schöne Helena; 5. Pariser Leben. — **Breslau.** onth. im Wintergarten: 5. Troubadour. Lobe-Th.: 1. Fritz- und Lieschen; 4. Blaubart. — **Cöln.** Thalia-Th.: 1. Freitz; 4. Hanni weint, Hansi lacht. — **Dresden.** Königl. h.: 2. Figaro's Hochzeit; 4. Schwarzer Domino. — **Frank- a. M.** Stadtth.: 3. Templer und Jüdin; 5. Jüdin. — **Graz.** Landftl. Th.: 2. Paimpol und Perinette, Schöne Galathea; 3. Jo- ı; 4. Grossherzogin von Gerolstein. — **Hannover.** Königl. h.: 2. Alessandro Stradella; 4. Maskenball (Auber). — **deburg.** Stadtth.: 1. Martha; 3. Jüdin; 5. Freischütz. — **nheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 1. Jessonda; Figaro's Hochzeit. — **München.** Königl. Hof- und National- 3. Fidelio; 5. Stumme von Portici. — **Prag.** Deutsches desth.: 2. Schöne Helene; 4. Rienzi; 5. Flotte Bursche. lovské zemské české divadlo: 2. Ifigenie v Aulide (Gluck); Troubadour. Letni divadlo na hradbách: 4. u. 5. Princezna pizondska. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 2. Tannhäuser; tobert der Teufel. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 1. Czaar Zimmermann; 5. Lustige Weiber von Windsor. — **Wien.** k. Hofopernth.: 2. Don Juan; 3. Rigoletto; 5. Romeo und e (Gounod). Carl-Th.: 1. Des Löwen Erwachen (Brandl). ater an der Wien: 2. Blaubart; 4. u 5. Schöne Helena. ımpfer-Th.: 1. u. 2. Ente mit drei Schnäbeln (Jonas).

Aufgeführte Novitäten.

Brahms (J.), Clavierquartett in G moll. (London, 1. Kammermusik des Hrn. Ch. Hallé.)

— — „Schicksalslied". (Berlin, 3. Vereinsconcert des Cäcilienvereins.)

Coenen (F.), „Die Stimme des Meeres", für Soli, Chor und Orchester. (Rotterdam, 3. Winterconcert von Rotte's Mannenkoor.)

Fischer (C. L.), „Meeresstille und glückliche Fahrt" für Chor und Orchester. (Ebendaselbst.)

Goldmark (C.), Suite für Clavier und Violine. (Arad, 1. Concert der HH. Willi Deutsch und J. Blau.)

Hol (R.), „Bitte" für Solo, Chor und Orchester. (Rotterdam, 3. Winterconcert von Rotte's Mannenkoor.)

Lange (S. de), „Der kahle Fels", für Soli, Chor und Orchester. (Ebendaselbst.)

Svendsen (J. S.), „Sigurd Slembe", Orchesterstück. (Christiania, 4. Abonnementconcert.)

Wagner (R.), Vorspiel zu „Tristan und Isolde" und Kaiser-Marsch. (Breslau, Concert der Bilse'schen Capelle.)

Zellner (J.), Symphonie in F dur. (Brünn, 3. Musikvereinsconcert.)

Journalschau.

Echo No. 19. Berichte und Notizen. — Beilage: Kritik. — Neue den Orgelbau berührende Erfindungen. — Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 19. Besprechungen (Compositionen von Louise Langhans, X. Scharwenka [Op. 3 und 6], St. Heller [Op. 128], J. Rheinberger [Op. 53], F. Schubert [Sonate für Arpeggione] und F. Hüllweck [Op. 24], sowie die Bearbeitung eines Veracini'schen Werkes durch v. Wasielewski). — Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 20. Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Das Programm der Bayreuther Festlichkeiten während der nächsten Woche lautet: Sonntag, Empfang der Gäste; Montag, Vormittags Probe, Abends Reunion in der „Sonne"; Dienstag, Vormittags Probe, Nachmittags und Abends Zusammenkunft im Parke „Fantaisie" (Wagner's Wohnsitz); Mittwoch 11 Uhr Grundsteinlegung, 5 Uhr Concert, 7 Uhr Festbanquett; Donnerstag 8 Uhr Sitzung der Patrone und Schluss der Feier. — Dazwischen sind gesellschaftliche Ausflüge nach Schloss „Eremitage", Berneck, Bürgerreuth etc. ins Auge gefasst. — Die Betheiligung wird, ganz abgesehen von den beim Concert Mitwirkenden, welchen die Stadt Bayreuth in gastfreundschaftlichster Weise circa 400 Freiquartiere zur Disposition stellt, eine ganz rege werden, und dürfte sich, wenn sich die Anmeldungen der Hörer alle verwirklichen, ein ganz auserlesenes musikalisches Publicum in dieser Zeit in Bayreuth zusammentreffen. — Den Festtheilnehmern, welche ihren Weg über Leipzig nehmen, wird die Mittheilung willkommen sein, dass Sonntag den 19. Mai Mittags ½12 Uhr auf dem Bayerischen Bahnhof zu Leipzig ein Extrazug für die Reisenden nach Bayreuth bereit steht, mit dessen Benutzung Preisermässigung und Schnelligkeit verbunden sind. — Durch Vorstehendes werden gleichzeitig in Berlin cursirende höchst alberne, weil das Fest in Zweifel ziehende Gerüchte Lügen gestraft.

* Das am 12. d. Mts. in Wien vom dortigen Wagner-Verein veranstaltete und vom Dichter-Componisten persönlich geleitete Concert, über dessen Verlauf unser heutiger Musikbrief aus Wien des Weiteren berichtet, wird u. A. auch von den „Bl. f. Th., M. u. K." als „ein nach jeder Richtung in seiner Art einzig dastehendes Ereigniss" bezeichnet. Ueber den äusseren Erfolg desselben äussert sich gen. Blatt ferner: „Schon die Art, wie Wagner bei seinem Erscheinen, nach jedem Stücke und am Schlusse gefeiert wurde, dürfte beispiellos sein in den Annalen des Concertwesens. Diese Unmassen von Kränzen und Bouquets, dieser fanatische Jubel, der sich unaufhörlich erneuerte und allen be-

schein hatte, kein Ende nehmen zu wollen, dieses Tücherschwenken das Sicherheben von den Sitzen, alles das ist in einem Concertsaale in solcher Weise wohl noch nicht erlebt worden. Eben so unerhört dürfte es sein, dass mit einem Concerte im schönen Monat Mai in einem Saale, der Alles in Allem höchstens 2000 Zuhörer fasst, eine Einnahme von über 15,000 fl. erzielt wurde" etc. — Eine Huldigung ausserhalb des Concertsaales wurde dem Meister von den Zöglingen des Conservatoriums durch Ueberreichung eines kostbaren, mit Lorbeeren umwundenen Silberpokals gebracht.

* Wir werden von zuverlässiger Seite darauf aufmerksam gemacht, dass die vom „B. Fr.-Bl." gebrachte, die Gründung eines Conservatoriums durch F. Liszt betr. Nachricht weiter nichts als eine Zeitungsente sei.

* Das Directorium des Allgemeinen deutschen Musikvereins zeigt jetzt officiell an und bestätigt damit zugleich die von uns bereits gegebene Nachricht, dass das von diesem Verein veranstaltete diesjährige Musikfest in der letzten Woche des Juni in Cassel und zwar unter Munificenz des deutschen Kaisers abgehalten werden wird.

* Unter dem Namen „Persévérance" hat sich in Antwerpen eine neue Musikgesellschaft gebildet.

* Ein Beispiel, mit welcher Dreistigkeit und Gottesfurcht man unter dem christlichen Mantel der Anonymität manchmal sogar in der berühmten Musikstadt Leipzig und in diesem Falle noch dazu unter den Augen des Bestohlenen einen litterarischen Diebstahl verbricht, liefert neuerdings ein von den „Leipziger Nachrichten" über die kürzlich daselbst stattgehabte Aufführung von Berlioz' Requiem gebrachter Bericht, in welchem ein circa 60 Zeilen langes Plagiat an dem 1868 nach der Altenburger Aufführung gen. Werkes von unserem geschätzten Mitarbeiter Hrn. Dr. Stade für die „N. Z. f. M." geschriebenen Artikel begangen wird. Wenn dasselbe nun auch in einer auf Reclamation des Betroffenen hin erfolgten Berichtigung durch den Vorwand eines nachträglich entdeckten Versehens in Abrede und die Absicht, sich mit „fremden Federn" zu schmücken, abgewiesen wird, so vermögen wir doch für unseren Theil hierin weiter nichts als eine leere, nicht besonders schlaue Ausflucht zu entdecken. — Um falsche Vermuthungen von vornherein abzuschneiden, sei bemerkt, dass der eine der ständigen Musikreferenten der „L. N.", Hr. A. Dörffel, hierbei ausser Betracht kommt.

* Wo lebt und wirkt J. H. Franz?" lautet neuerdings wieder und zwar im Berliner „Echo" die Frage des Hrn. Verlegers der Compositionen dieses Pseudonymus. Der betr., bereits in unserer No. 16 in Rede gewesene, damals von der „N. B. M.-Z." gebrachte Artikel taucht im „Echo" als Correspondenz aus Frankfurt a. M. auf. — Unseren Lesern brauchen wir wohl kaum zu wiederholen, dass der Quartettverein der HH. Schiever und Genossen sich nach dem wirklichen Namen des von Hrn. André reclamenhaft gesuchten Tonsetzers nennt.

* Die Schlesinger'sche Musikhandlung in Berlin nimmt Beiträge für das in Neapel projectirte Denkmal S. Thalberg's an. Die beisteuernden Verehrer des Verstorbenen werden in das Archiv der Stadt Neapel eingetragen.

* An dem achten Rheinischen Musikfest (Coblenz) werden sich die HH. Jul. Rietz und Maskowski als Festdirigenten und Ferd. Hiller und A. Wilhelmj als Instrumentalsolisten betheiligen.

* Nach mehrjähriger Pause ging am 4. Mai Wagner's „Rienzi" im Deutschen Landestheater zu Prag neu einstudirt in Scene.

* Am 7. Mai boging nun auch das Mannheimer Hof- und Nationaltheater die 50jährige Jubelfeier der erstmaligen Aufführung von Weber's „Freischütz".

* Theodor Wachtel kehrt von Amerika direct nach Berlin zu seinem alljährlichen Gastspiel an der Hofoper zurück. Während der Wintersaison 1873–74 wird der Sänger abermals in Amerika auftreten; es muss ihm daher sehr gut jenseits Meeres gefallen.

Auszeichnungen. Der Gemeinderath zu Bologna hat Capellmeister Mariani das Ehrenbürgerrecht verliehen. — C. Riedel in Leipzig ist in Anerkennung seines höchst erdienstl Wirkens auf musikalischem Gebiete der preussische Kr orden verliehen worden. — Der Chordirigent der Michaelisk zu Wien, Prof. Krenn, ist in Betracht seiner 25jährigen Le des Kirchenchors mit dem päpstlichen Sylvesterorden geschi worden.

Zur Aufklärung.

Im Spätsommer des vor. Jahres wünschte mich ein He sprechen, dessen Name mir gänzlich fremd war. Auf der stand: Thadée Tyszkiewicz, mit Bleifeder war hinzugefügt: werpen. Der Unbekannte traf mich nicht an, erschien am an Tage wieder und erzählte in ziemlich gebrechlichem Det er sei Erfinder eines neuen, musikalischen Systems, in Antw ansässig, am dortigen Conservatorium als Lehrer thätig und aus so weiter Ferne gekommen, um mein Urtheil über seine deckung einzuholen.*) Sehr schmeichelhaft! würde Manch meiner Stelle gedacht haben; indess, wer im Laufe der Zeit s der Neuerer und Ergründer kennen gelernt hat, als ich, gar wohl, was er von solchen Phrasen zu halten hat. Ich mit ungeheuchelter Aufmerksamkeit die Vorträge derartiger jectenmacher anzuhören, denn man kann niemals wissen, ob etwas Nützliches für die Kunst daraus zu gewinnen sei, ver aber grundsätzlich jede weitere persönliche Berührung. In Köpfen Derer, welche das Perpetuum mobile ersinnen, ode Quadratur des Zirkels berechnen wollen, sind stets einige Sc ben gelockert, die Anwälte der Viertelstöne, die Verfe nagelneuer Tonsysteme, selbst wenn ihr sonstiges Verh nicht dem eines Abenteuerers gleichen sollte, mahnen wie zur Vorsicht. Mit christlicher Geduld liess ich die langen, lan Auseinandersetzungen über mich ergehen, mit Dank nahm ich Ke niss von dem Neuen und Interessanten, bewunderte den F vermochte jedoch nicht, mich von der Nothwendigkeit einer s meinen Einführung zu überzeugen, und zweifelte im Stillen a an der Wahrheit der Behauptung, in den Musikschulen Bel sei das „System Tyszkiewicz" bereits obligater Lehrgegens Trotzdem hatte Herr T. gerechte Ansprüche auf die Theiln der musikalischen Welt um seines idealen Strebens willen. Mann wie er — von Vielen Graf genannt —, nach seiner eig Versicherung Besitzer eines Hauses in Paris, Eigenthüme Grund und Boden in Polen — und doch geplagter Lehre Conservatorium in Antwerpen! Ich bin eine gutmüthige und Herr T. hat mir demzufolge leid gethan.

Eine zweite Karte liegt vor mir: Thadée Tyszkiewicz, der Rückreise", sandte „herzlichen Gruss". Ich meinte, e gebe sich in sein Amt als Schulmonarch. Dem war so, es kamen Zeichnungen, Tabellen, Declarationen zum „Syst ich wurde völlig in die Geheimnisse der 31stufigen Scala geweiht. Auf einem Notenblatte brachte mir Herr T. sogar Beweis, dass seine harmonischen Luftschlösser und Kartenhä mit meiner Abhandlung „Der übermässige Dreikla nicht im Widerspruch ständen; auch diese Entdeckung s ihm Freude zu machen.

Obwohl Herr T., seine Stellung in Antwerpen ganz und vergessend, in Berlin blieb, so kreuzten sich doch unsere W sehr selten. Am 3. April überbrachte er den Prospect zu „Deutschen freien Hochschule". Durchaus unvorbe traf mich dieses Ereigniss, und mein Erstaunen war g Anderen ging es ebenso; eine Woche lang sprach man in betreffenden Kreisen viel über das neue Unternehmen, ta heftig die etwas servilen Schmeicheleien im Anhange des gramms, wo ohne jede Veranlassung vom dänischen Kriege, Sadowa und von 1870/71 die Rede ist, bestritt dem Entrepre den Besitz der Qualitäten, welche ein „Director" haben

*) Ganz dasselbe hat der Mann auch Anderen gleichlautend versichert

bloss vom Trauerrande der Annonce auf ein klägliches
Die Frage nach dem Geldpuncte, dem *nervus rerum*,
geraume Zeit hindurch nur munkelnd und flüsternd beant-
bis endlich Herr T. in öffentlichen Localen von einem
ickten Geldbeutel" erzählte, den er gefunden habe,
ı solcher Herr Jacobi, der Erfinder des Königstrankes, als-
ur Kenntniss der Leute gelangte. Zeichen und Wunder
ıen. Intelligente Musiker liessen sich umgarnen, ver-
en ihre Seele dem Herrn T., gelobten „bedingloso
ination" und „sanctionirten zum Voraus" jede Maass-
hres „Vorgesetzten". Dieser urtheilte über das Schrift-
es sei also beschaffen, dass ein anständiger Mensch
Unterschrift verweigern müsse. Wie diese Unterschriften
n erschlichen wurden, darüber könnten die Betbei-
ebenso lehrreiche als erbauliche Mittheilungen machen!
ır armen Opfer zogen sich noch vor Eröffnung der Schule zu-
ıur Einer blieb der Fahne treu: der Verfasser des Documents.
en Hilfsmitteln der Reclame wurde Lärm gemacht; für die
hiedenen Lehrer fand sich schnell Ersatz, an die Stelle
ıtschen traten Ausländer, z. B. Taborowski, Danysz; Po-
Zeitungen nannten auch Hertz.*) Meine Notiz im Musik-
die vier Polen etc. betreffend) entsprach den thatsächlichen
nissen, sie beruhte durchaus nicht auf müssiger Erfindung.
seinem eigenen Geständnisse alterirte die harmlose Bemer-
len „Director T." nicht erheblich, sein Zorn soll andere
) gehabt haben. Sprechen wir auch davon. Es wurde er-
Hr. T. sei in Brüssel im Irrenhause gewesen; meine Schuld
ht, wenn ein solches Gerücht Eingang und Glauben fand;
rz über diesen dunklen Punct hinwegzukommen, sei be-
dass Hr. T. selbst mir und noch vielen Anderen erzählt
ıss und warum er interuirt gewesen sei. Es wäre vor Mo-
bereits zu spät gewesen, als Colporteur dieser Neuigkeit
ıfzutreten, wer wusste sie nicht?
aum ist No. 18 des „Wochenblattes" erschienen, so öffnet
auf Kosten des Hrn. Geldgebers die Schleussen seiner Ber-
-Beredtsamkeit, schimpft unsere Zeitung „Winkelblatt",

ıesen Einen leugnete Herr T., die Anderen gab er bereitwillig zu.

prostituirt die Unterzeichner des oben erwähnten Documents durch Veröffentlichung desselben, fuchtelt wild nach allen Seiten, behauptet keck ins Blaue hinein, und wo die Wahrheit als Bundesgenossin ihn verlässt, behilft er sich rasch entschlossen ohne sie. Sein Erlass erinnert in der Form an die sprichwörtliche polnische Wirthschaft, seinem Inhalte nach ist er ein Muster französischer Verlogenheit. Die ausdrückliche Versicherung, die Hochschule habe als Lehrer keinen Polen ausser dem Director aufzuweisen, ist einfach nicht war. Auf den weiteren Inhalt einzugehen, habe ich keine Veranlassung; die Rolle, welche Hr. T. zu spielen sich unterfangen hat, erfordert mehr Geschick, als er besitzt, ihre und seine Tage sind gezählt. Berlin ist kein Paris, und Geld nicht allmächtig! Reclame allein hält keinen Humbug auf die Dauer über Wasser.

Die Leser des „Wochenblattes" wollen mir verzeihen, dass ich sie mit dieser Angelegenheit behellige. Ich habe mein erstes und hoffentlich auch das letzte Wort in dieser Sache hiermit gesprochen. Hunderte, ja Tausende von Thalern auf Inserate zu verwenden, dazu fehlen mir die Mittel, abgesehen davon, dass schon der grösste Theil unsererer glorreichen Localpresse „nichts aufnimmt, was Herrn Jacobi missfällig sein könnte". Wer alljährlich ein Capital in Annoncen anlegt, ist gefeit nicht nur gegen alle Angriffe, sondern auch gegen die mildeste Form der Berichtigung.*) „Freiheit der Presse!" — welch eine lächerliche Phrase ist das.

Uebrigens ist die Schule eröffnet, zwar nicht die Hochschule, wohl aber die Elementarschule. Ich gönne es ihr, wenn sie gedeiht. Die Schüler werden vorläufig gratis unterrichtet, hoffentlich nicht auch frustra. Die jetzige Oberleitung ist geeignet, Befürchtungen zu erwecken. Das Bedauern Vieler, es sei schade, dass die reichlich vorhandenen Fonds nicht zweckentsprechender verwendet würden, theile auch ich.

Aber was gehts mich an? Nicht einen Augenblick hat zwischen dieser intendirten Hochschule und mir auch nur die entfernteste Beziehung existirt.

Berlin, 15. Mai 1872. W. Tappert.

*) Herr Jacobi ist mir nicht einmal persönlich bekannt, ausser einer Bemerkung über seinen Hymnus („Musik. Wochenblatt", Jahrgang 1870) habe ich niemals ein Wort über ihn geschrieben.

asten. *A. H. E.* in *G.* Wir haben aus Ihrem Bericht nur die Quintessenz herausgezogen, und unsere Leser werden sich vollständig begnügen. — *P. M. de L. de K.* in *G.* Die indirecte Reclamation wegen Portoberechnung beantworten wir ıst dahin, dass es uns nicht möglich ist, Kreuzbandsendungen nach ausserdeutschen und -österreichischen Ländern zu dem am unseres Blts. angegebenen Preise zu bewerkstelligen. — *D. O.* in *L.* Auch auf die Gefahr hin, dass Sie unsere Weisheit zopfig und fremdartig finden, müssen wir Ihnen versichern, dass es leichter ist, goldene Regeln aufzustellen, als nicht darzu leben. — *Musikdirector F.* in *E.* So gern wir auch Ihnen das Hrn. T. gespendete Lob glauben, so meinen wir doch eresse dieses Künstlers zu handeln, wenn wir sein Concertprogramm unerwähnt lassen. Wir hätten ihm durch Mittheilung Classification, wobei er sich bescheiden unter die Classiker zählt, gewiss einen schlechten Gefallen erzeigt. — *C. v. R.* in *C.* ırme Anerkennung Ihrer Verdienste hat uns hoch erfreut; trotzdem dünkt uns die Erfüllung Ihres Wunsches an diesem Orte ührbar, weil unvermeidliche Consequenzen nach sich ziehend. — *A. F.* in *C.* Wir können uns durchaus nicht erinnern, dass e je im Verdacht einer genialen Musikbegabung gehabt hätten. Sie werden sich vielmehr ins Gedächtniss zurückrufen, dass ihrer einmal brieflich der Maultrommel gegen Sie Erwähnung thaten.

Anzeigen.

ächst erscheint bei mir:

obert Schumann,

Sonate f. Violine u. Pfte. (A moll) Op. 105,

r Violoncell und Pianoforte

bearbeitet von

Friedrich Grützmacher.

Preis 2 Thlr. 5 Ngr.

Leipzig, Mai 1872.

Friedrich Hofmeister.

[168.] Bei **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschien:

Photographie in Visitenkartenformat

von

Richard Wagner.

7½ Ngr.

[169.] **Gesuch.**

Ein 1. Clarinettist wird sofort oder bis 1. Juni d. J. gesucht. Gehalt monatlich bei freier Station 10 Thlr. — Reise, frei.

Quakenbrück. (Provinz Hannover.)

Gust. Rüdiger, Stadtmusikdirector.

Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

[170.] Von den

Gesammelten Schriften und Dichtungen

von

Richard Wagner

sind bereits erschienen:

Band I.

Einleitung. — Autobiographische Skizze (bis 1842). — „Das Liebesverbot". Bericht über eine erste Opernaufführung. — Rienzi, der letzte der Tribunen. — Ein deutscher Musiker in Paris. Novellen und Aufsätze (1840 u. 1841). 1) Eine Pilgerfahrt zu Beethoven. 2) Ein Ende in Paris. 3) Ein glücklicher Abend. 4) Ueber deutsches Musikwesen. 5) Der Virtuos und der Künstler. 6) Der Künstler und die Oeffentlichkeit. 7) Rossini's „Stabat mater". — Ueber die Ouvertüre. — Der „Freischütz" in Paris (1848). 1) „Der Freischütz". An das Pariser Publikum. 2) „Le Freischutz". Bericht nach Deutschland. — Bericht über eine neue Pariser Oper. („La Reine de Chypre" von Halévy). — Der fliegende Holländer.

Band II.

Einleitung. — Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg. — Bericht über die Heimbringung der sterblichen Ueberreste Karl Maria von Weber's aus London nach Dresden. Rede an Weber's letzter Ruhestätte. Gesang nach der Bestattung. — Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846, nebst Programm dazu. — Lohengrin. — Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage. — Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama. — Siegfried's Tod. — Trinkspruch am Gedenktage des 300jährigen Bestehens der königlichen musikalischen Kapelle in Dresden. — Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen (1849).

Band III.

Einleitung zum 3. und 4. Bande. — Die Kunst und die Revolution. — Das Kunstwerk der Zukunft. — „Wieland der Schmiedt", als Drama entworfen. — Kunst und Klima. — Oper und Drama. 1. Theil: Die Oper und das Wesen der Musik.

Band IV.

Oper und Drama. 2. Theil: Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst. 3. Theil: Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft. — Eine Mittheilung an meine Freunde.

Preis à Band broch. 1 Thlr. 18 Ngr., geb. 2 Thlr.

[171.] Aus dem Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig zu beziehen:

Dr. Carl Fuchs,

Virtuos und Dilettant. Ideen zum Clavierunterricht und über reproductive Kunst. 2. Auflage. 10 Ngr.

Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst. Philosophische Dissertation. 24 Ngr.

Friedrich Nietzsche,

Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Broch. 1 Thlr. In Leinwandband 1 Thlr. 10 Ngr.

Richard Wagner,

Beethoven 2. Auflage. 15 Ngr.

Ueber die Bestimmung der Oper. Ein akademischer Vortrag. 2. Auflage. 10 Ngr.

Ueber die Aufführung des Bühnenfestspieles: „Der Ring des Nibelungen". 5 Ngr.

Bericht an den Deutschen Wagner-Verein über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen" begleiteten. 6 Ngr.

[172.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von

Musikalien, musikalischen Schriften etc.

bestens empfohlen.

[173.]

Dirigenten-Stelle.

In einer mittelgrossen Stadt, mit **wohlhabender** Bevölkerung, ist die Stelle eines **Chor-Dirigenten** mit einem festen Gehalte von 500 Gulden österr. W. zu besetzen. Durch Ertheilung von **Gesang- und Clavier-Unterricht** ist eine weitere Einnahme von 1200 bis 1500 Gulden mit ziemlicher Sicherheit in **Aussicht** zu stellen. — Bewerber mit gründlichen **Kenntnissen** und ernstem Kunststreben wollen ihre **Eingaben** mit abschriftlichen Zeugnissen und Referenzen **franco** an die Musikalienhandlung des Herrn **L. Hoffarth** in **Dresden** einsenden.

[174.] In meinem Verlage erschien:

Joachim Raff,
Concert für die Violine
mit Begleitung des Orchesters.

Op. 161. Hmoll.

Solostimme. Preis 20 Ngr.
Orchesterstimmen. Preis $3^2/_3$ Thlr.
Clavierauszug mit Solostimme. Preis 2 Thlr.

Leipzig.

C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.
(R. Linnemann.)

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 24. Mai 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren

Musikalisches Wochenblatt.

Organ
für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr.

[Nr. 22.

Inhalt: Musik und Sprache. Von Dr. Friedrich von Hausegger. (Fortsetzung.) — Kritik: 3ème Trio pur J. Raff. — Feuilleton: Ein altes Buch mit einer alten Inschrift. Von W. Tappert. — Tagesgeschichte: Musikbriefe aus Berlin (Schluss) und Weimar. — Kürzere Berichte. — Concertumschau. — Engagements und Gastspiele. — Kirchenmusik. — Opernübersicht. — Journalschau. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Briefkasten. — Anzeigen.

Musik und Sprache.

Von **Dr. Friedrich von Hausegger.**

VI.

> Kein grösserer Schade kann einer Nation zugefügt werden, als wenn man ihr den Nationalcharakter, die Eigenheit ihres Geistes und ihrer Sprache raubt.
>
> Herder.
>
> („Fragmente zur deutschen Litteratur".)

Einen wundersamen Abschnitt der Geschichte betreten wir nun, eine Zeit, in welcher die verschiedenartigsten Mächte zusammenwirken, das forschende Auge zu verwirren. Die schattenhaften Erinnerungen, die leise verdämmernden Töne des ausklingenden Griechenthums; der morsche Koloss des Römerreiches, in seinem Zerfall den jungtreibenden Fluren fruchtfördernde Substanzen zuführend; nordische Barbaren mit ihren urgeschichtlichen Erinnerungen aus der Wiege der Menschheit; eine neue, mächtig um sich greifende Lehre, theils läuternd, theils verzehrend, wie ein Feuerbrand — ein Bild der grellsten Gegensätze, der gewaltigsten Kämpfe, ein Ringen der Mächte des Lichtes und der Finsterniss, vergleichbar der Götterdämmerung in der nordischen Mythe.

Wie Morgenluft war der Geist der germanischen Völker hereingebraust, Auferstehungskunde aus der Heimath alles Lebens mit sich bringend. Was sich, schwindsüchtig, dem Tode entgegenwand, das vernichtete sein kräftiger Hauch, neuer Same flog auf über dem verwesten Untergrund. Gleichzeitig hatte das Christenthum von der einer Regeneration bedürftigen Culturwelt Besitz ergriffen und dehnte seine Gewalt bald bis über die Grenzen der germanischen Völker aus. Leben und Tod, Vergangenheit und Zukunft, römisches und germanisches Wesen, Christenthum und Heidenthum schüttelte die Epoche der Völkerwanderung unerbittlich durch einander. Was Wunder, wenn die Begriffe von Wirkung und Folge, von Treibendem und Getriebenem, von Keim und Verwesungsstaub in der auf dieser Grundlage erwachsenen geistigen Bewegung noch heutzutage im höchsten Grade unklar sind! Theils mildernd, theils zersetzend flossen die Grundsätze des Christenthums in die germanische Anschauungsweise über. Ein neuer nur äusserlich angepasster Cultus verdrängte den altangestammten; einem fremden Rechte musste das eingeborene weichen — und, was das Schlimmste war, an die Stelle einer Sprache, welche lebensfähig und triebkräftig die heiligen Erinnerungen urältester Zeiten in sich geborgen hatte, sollte eine fremde, eine abgestorbene treten. Wie trockene Spinnfäden sollte sie sich über die jungen Pflanzen legen, ihren Wuchs tödtend, indess sie selbst in ihren gleissenden Formen nur Leben heuchelte. Der Germane sollte verlernen, in seiner Sprache zu beten.

Was dem Römer im offenen Kampf nicht gelungen war, das versuchte er meuchlings, im Bündnisse mit dem ihm dienstbar gewordenen Christenthum, — den germanischen Geist zu unterjochen. Furchtbar waren die Mächte, welche er ins Feld führte! Aber die innere gesunde Triebkraft des germanischen Geistes, vielfach gehemmt und beirrt durch die geschilderten Einflüsse, brach sich trotz des Druckes einer künstlich geschaffenen, krankhaften Athmosphäre aus Trümmern und Schutthaufen Bahn. Es bildete sich ein eigenthümliches

Gestaltungsleben, einerseits Zeugniss unverwüstlicher Bildungskraft, andererseits Ergebniss krankhafter Zustände — die sogenannte christliche Kunst.

Der abzehrende Hauch der Askese hatte den aufschiessenden Sprössling getroffen. Weniger die Lehre, welche ihr Verkünder mit dem Tode besiegelt hatte, als vielmehr das Bild des sterbenden Heilandes selbst war in die deutschen Gefilde verpflanzt worden. Statt der Unendlichkeit seines geistigen Wollens wurde sein physisches Leiden Gegenstand inbrünstiger Verehrung. Ein Schwanken zwischen Sterben und Leben, jener erschreckende Zustand, der mit der Pein des Lebens die Angst des Todes vereint, der nicht die Vollkraft des ersten, noch die Ruhe des letzteren gewährt — dies kennzeichnet das Wesen jener Zeit. Der gebrochene Blick des Sterbens ward zum Symbol der christlichen Kunst. —

Vor allen Künsten wird der Musik die Ehre zugedacht, ein unmittelbarer Ausfluss des Christenthums zu sein. Man hat sie geradezu als die christliche Kunst bezeichnet, im Gegensatz zur antiken, und hat ihr Aufblühen als einen besonderen Triumph des neuen Geistes gefeiert, als einen Beweis der Vertiefung des Gemüthes, der Verinnerlichung des menschlichen Wesens, als das sprechendste Zeugniss einer gänzlich geänderten Weltanschauung. Im Hochgefühle dieser Ueberzeugung ist man so weit gegangen, der vorchristlichen Musik den Charakter einer solchen förmlich abzusprechen und die Anfänge aller Tonkunst in den unbehilflich herumtappenden Tonspreizen des Organum und in den Stelzengängen der Diaphonien zu erblicken. Ja, man ging in der Consequenz so weit, zu behaupten, das Christenthum erst habe überhaupt das Gefühl im Menschen geweckt, oder mindestens erst so gesteigert, dass es nun das Bedürfniss gewann, sich in einer ihm eigenen Sprache zu äussern. Ueberraschendes in dieser Art lese man z. B. nach in Dr. K. E. Schneider's: „Das musikalische Lied in seiner geschichtlichen Entwickelung", Bd. I, Seite 99 u. f. Hier wird uns erzählt, dass Naturgefühl, Vaterlandsliebe, Heimathssehnsucht, Elternliebe und Kindheitsglück, Sinn für Freiheit (!) und Menschenwürde, ja vor Allem das Gefühl der Liebe erst eine Gabe, eine That des Christenthums seien!!! —

— Hätte die Musik wirklich ihre Quelle in einem durch das Christenthum vertieften Gefühle, so müsste sie sich zunächst als eine Sprache dieses Gefühles, geweckt durch das drängende Bedürfniss desselben, kundgegeben haben. Ein Ausfluss aus überquellendem Herzen hätte sie sein müssen. Vielleicht, dass das mangelhafte Material ihren Ueberschwang nicht zu fassen vermocht hätte; dass sie im Bewusstsein dieses Mangels zum hilflosen Stammeln geworden wäre; dass es ihr an Besonnenheit in Anordnung ihres Stoffes, an klar abwägender Einsicht gefehlt hätte; immer aber hätte sich die Uebermacht des Gefühles in ihren Gebilden kennzeichnen müssen; wir hätten es bei ihr mit einer Einseitigkeit des Gefühlsausdruckes, mit Mängeln der Verstandesthätigkeit oder des Materiales zu thun. Gerade das Gegentheil aber weisen die Anfänge der a ländischen Musik auf.

Zwei ursprünglich getrennte Strömungen ders müssen unterschieden werden. Die eine, der nai dem Volksgemüthe hervorsprudelnde Gesang, die a die fast ausschliesslich kirchlichen Zwecken die Kunstmusik. Der erstere hatte mit dem Christent so wenig zu schaffen, als die an heidnische U lieferungen anknüpfende Volksdichtung und Sage. Quelle uralter Anschauung und Denkungsart ri ungetrübt noch im Gemüthe des Volkes.

Berichte aus den ältesten Zeiten schildern u altgermanischen Völker als gesangliebend. Ihre ausschliessliche Kunst war Gesang. Opfer und wurden mit Gesang begleitet, grosse Helden in Ges verherrlicht. Die Götter- und Heldenlieder der wurden gesungen. Dem Klange des Gesanges man eine weissagende Bedeutung bei und verst ihn durch vor den Mund gehaltene Schilde. Die deu Götterlehre hat einen Gott des Gesanges, in d Händen die Harfe liegt. In angelsächsischen Li gehört es zur Schilderung eines traurigen öden Das dass kein Harfenklang durch die Räume schwebt. Gastmahle ging die Harfe von Hand zu Hand. Bei Angelsachsen war es dem Gläubiger verwehrt, die H zu pfänden. Der Tanz wurde mit Musik begleitet die Zauberkraft der Runen durch das Lied entbu Horant (in „Gudrun") sang so schön,

Dass die Thiere im Walde liessen ihre Weide st
Die Würmer, die sollten im Grase gehn,
Die Fische, die da sollten im Wasser fliessen,
Verliessen ihre Fährte.

Wohl durft ihn seine Kunst nicht verdriessen.

Und von Volker, dem kühnen Fiedler im Nibelun Liede, heisst es:

Kühnern Fiedelspieler sah nie der Sonne Schei
Als der Saiten Tönen ihm so süss erklang,
Die folgen Heimathlosen, die sagten es Volkern D
Da klangen seine Saiten, dass all das Haus ersc
Seine Kraft und sein Geschicke, die waren beide
Süsser und sanfter zu geigen hub er an:
So spielt er in den Schlummer gar manchen
sorgenden Man

Bis an die tiefsten Wurzeln des germanischen V lebens war das Römerthum nicht gedrungen. klang und sang es noch, wie zu alten Zeiten, unb von den neuen Formen, in welche das geistige L gezwängt werden sollte. So wenig, als das V gedicht, wird man den damit untrennbar verbund Volksgesang für ein Product des christlichen Ge nehmen können, welcher sich erst spät auch d Stoffe bemächtigte, um sie in seinem Sinne umzusch Als eine unverfälschte, dem tiefsten Herzen ents gende Gefühlssprache charakterisirt sich aber de V gesang. Aus seinem Brunnen musste die Kunstm immer und immer wieder schöpfen, um ihre d Glieder zu laben und ihr Scheinleben zu fristen. Ge von dem innerlich treibenden Wesen dieses Gesa

von Dem, was den Ursprung der christlichen
bilden soll, von dem lebendigen Gefühle in der
des Volkssängers hatte das auf Verstandes-
ıationen beruhende Streben der Kunstmusik keine
g.

)er Unterschied zwischen Volks- und Kunstmusik,
·r uns in so entschiedener Weise erst hier begegnet,
auch auf diesem Gebiete die Kluft gewahren,
: durch ein dem bisherigen Entwickelungsgange
s Element zwischen den lebendigen Wünschen
)lkes und den ihm von aussen gewiesenen Zielen
Strebens eröffnet worden war. Jene uneigen-
·, unwillkürlich drängende Liebe, welche allein
liges zu schaffen vermag, fehlte dem Wollen jener
Und — seltsam — gerade dieser Mangel an
gerade diese Gefühlsohnmacht, diese innere Rath-
·it waren es, die, in ungewollter und ungeahnter
wie ein glücklicher Zufall die spätere, so reiche,
·htbare, das volle Geistesleben in breitem Strome
h reissende Entwickelung der Musik bedingten. —
er Rückschlag, welchen eine octroyirte, nur be-
h verstandene, nicht aus der Tiefe des Gemüthes
erzeugte Sprache (die lateinische) üben musste,
ıf keinem Gebiete empfindlicher, als auf dem der

Sie war damit geradezu ihres Lebensquelles
t. Nicht nur in ihrer sprachlichen Fortbildung,
ı ihrer Melodik, in ihrem hervorbrechenden, an
eihe der Worte Gestalt gewinnenden Gefühls-
: war jene an Stelle der einheimischen gesetzte
ıe erstarrt. Abgesehen davon, dass sie an und
·h des tiefen Gemüthslebens der griechischen wie
utschen Sprache entbehrte und sich schon frühe
ig nach der Verstandesrichtung hin ausgebildet
abgesehen davon, dass sie, bei ihrer geringen
lischen Fähigkeit, nach einer fremden, auf dank-
n Boden aufgeblühten, der griechischen Musik ge-
und dadurch die Entfaltung der in ihr schlum-
:n musikalischen Keime gleichsam gewaltthätig
·ochen hatte, war der Hauch, welcher ihr einzig
ıng zu verleihen vermochte, nachdem er ihr
und Gestaltung verliehen hatte, entflohen. Der
eines Todten sollte ein fremder Athem nichts-
: Töne entlocken.

ie die Wortgestaltung, wie die charakteristische Be-
ng der Dinge, wie der Reichthum der in einer Sprache
enen Begriffe und die Art, wie dieselben der Vorstel-
he gebracht werden, wie endlich ihre logische und
ıtikalische Construction, ist auch die Melodik einer
e das eigenste Eigenthum der Nation. In ihrer Ton-
ıng, in ihren Tonverhältnissen, in ihren charakte-
en Melodiencomplexen gibt sich geradezu das
ebendige, das keiner Erstarrung zur todten Form
egende, das stets Schaffende der Sprache, der
Gemüthsinhalt des Volkes zu erkennen. Es
:ht geleugnet werden, dass dieser Gemüthsinhalt
ıentlichen der der menschlichen Seele überhaupt
llein wie die Welt der Gedanken und Vorstel-
erscheint auch diese Welt des Empfindens im Durchgange durch den Geist der Völker und der Einzelnen vielfach bedingt und charakteristisch gezeichnet, individualisirt. Wird gleich der Ton der Bitte, des Ausrufes, des Zuredens, des Befehles u. s. w. nie verkannt werden, wenn auch die Zunge, welche diesen Tönen Wortformen verleiht, uns fremd ist, so lässt sich doch ein Unterschied in den Empfindungsnuancen verschiedener Sprachen nicht verkennen. Keinem Beobachter der Sprachmelodik kann es entgehen, wie anders jede Sprache ihre Melodien gestaltet, ja, wie unterschieden dieselben sich selbst beim gleichen Empfindungsausdruck gestalten. Diese Sprachmelodik ist es, welche uns eine Sprache selbst von weitem, noch ehe wir ihre einzelnen Worte verstehen können, erkennen lässt, und nicht umsonst schreibt man dem Klange der Muttersprache ihre wunderbare Wirkung zu. Mittlere Tonhöhe, raschere oder minder rasche Tonbewegung, grösserer oder geringerer Tonumfang, wiederkehrende melodiöse Wendungen sind es neben rhythmischen Verschiedenheiten, welche nicht nur in feineren Nuancen das Sprechen der Individuen, sondern auch in grösseren Zügen die Sprachen der Nationen kennzeichnen. Wer die Empfindungsweise eines Volkes belauschen, wer ihren Pulsschlag abhorchen will, der beobachte Rhythmus und Melodie seiner Sprache.

Die Aufmerksamkeit des gemeinen Lebens ist darauf nicht gerichtet; die begriffliche Erfassung der gehörten Worte absorbirt gewöhnlich die ganze Thätigkeit des Hörenden. Unbewusst nur schleicht sich die Melodie der Sprache in sein Herz und macht ihn mehr oder weniger empfänglich für den Inhalt des Gehörten. Dieselben Worte, welche uns im Munde des Einen tief ergreifen, lassen uns, von einem Anderen gesprochen, gleichgiltig; durch eine unbemerkte Wendung kann sie uns ein Dritter geradezu komisch erscheinen lassen. Ein berühmter Schauspieler soll sein Publicum durch die Declamation des Alphabets einmal zu Thränen gerührt, das andere Mal zu hellem Lachen gebracht haben. Dies ist bezeichnend für die Wirkung der Sprachmelodie an sich; der Kunstgriff des genialen Mimen war eben kein anderer, als den Melodien seiner Declamation einen freilich nur geahnten sprachlichen Sinn unterzulegen, welcher die Hörer, wenngleich nicht begrifflich, so doch in seinem concreten Empfindungsgehalte verstanden, bald rührte, bald zu Gelächter hinriss.

Nichts ist eindringlicher, nichts ergreifender, als die Melodie der Muttersprache, wenn sie sich in gesteigerter Weise, in der Bitte, in der Zusprache kundgibt. Dagegen sind es ebenso berechtigte, ebenso tiefgehende Gefühle, deren melodischer Ausdruck in einer fremden Sprache uns nicht selten kalt lässt, ja vielleicht selbst unsympathisch berührt, sodass es erst der Reflexion, welcher der höher Gebildete fähig ist, bedarf, um jenem Empfindungsausdruck auf Umwegen den Eingang ins Herz zu öffnen.

Ist daher die Musik eine Weltsprache, sofern die menschlichen Empfindungen in ihren Grundzügen überall gleich bleiben, so ist sie es doch nicht in dem Sinne,

als wäre sie unabhängig von den Verschiedenheiten der Nationen und Individuen; eine entgegengesetzte Behauptung würde ihr sogar jede Entwickelungsfähigkeit, welche eben in der fortschreitenden Individualisirung besteht, abschneiden. So wenig, als die Vorstellungskreise, sind auch die Empfindungssphären der Völker congruent. Eine Harfe ist es, in deren Klängen alle Völker ihr Gefühlsleben ausströmen lassen, und darum sind sie alle mit ihrem Klangleben vertraut, darum fähig, die zitternden Wellen mit ihrem Gemüthe widerklingen zu lassen: verschieden aber sind Tonarten und Rhythmen, verschieden die Wendungen und Accorde, mit welchen im grossen Wettkampfe jede den Preis vor der anderen zu erringen sucht.

Die Sprachmelodie war es, welche der ursprüngliche Gesang in gesteigerter Weise kundgab, sie, welche das innere Erfassen des Gesungenen bedingte. Sie war das Wesen, sie das Verständniss der Musik. Nur soweit, als sie mit der Sprachmelodie noch eine, wenn auch nur geahnte Bedeutung behielt, durfte sie sich im Laufe der Zeiten von der Sprache entfernen, wollte sie nicht auf den Verständniss weckenden Widerhall im Gemüthe, welches sich ja auch nur sprachlich in concreter Weise zu offenbaren vermag, verzichten. Ist demnach die Musikbildung so enge an die Sprache gebunden, so lässt sich wohl daraus entnehmen, welch innigen Antheil davon die Schicksale der letzteren haben mussten. Die Unterschiebung einer fremden Sprache war gleich der Unterschiebung eines fremden Gefühlslebens. Das Gefühl, welches mit innerer Nothwendigkeit seine Melodien geschaffen hatte, welches in steter Lebendigkeit die Formen, in welchen es allein nach all seinen feinverzweigten Bedürfnissen Gestaltung gewinnen konnte, in der Sprache schuf und umschuf, — es fand sich, in eine fremde Sprache gegossen, plötzlich wie von einer starren Kruste umlagert; von einem Weitertreiben in dem todten Gehäuse war keine Rede mehr; es musste sich entweder seiner Form anschmiegen, verzichtend auf jede weitere Bewegung, also verzichtend auf sein Wesen, sterben, oder es musste die todte Larve verlassen, um eigenthätig andere Organismen zu erzeugen und zur Entfaltung zu bringen.

(Schluss folgt.)

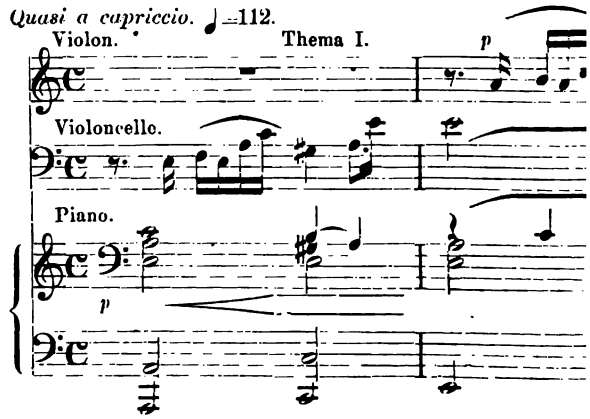
Kritik.

Joachim Raff. 3ème Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle, Op. 155. Berlin und Posen, E. Bote & G. Bock. 4 Thlr.

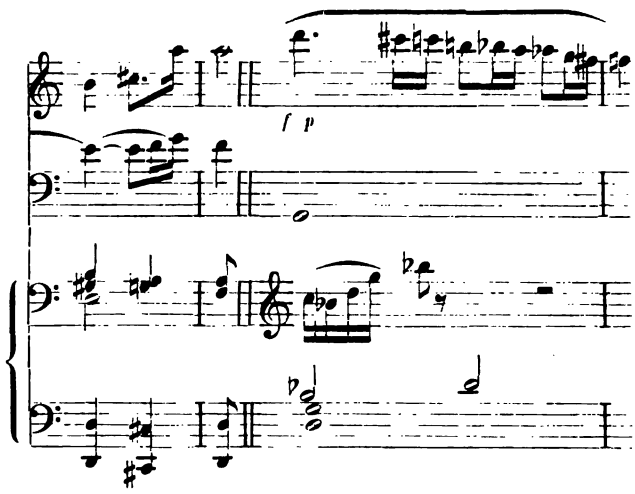
Der französische Titel, die Widmung an Madame Wilhelmine Clauss-Szarvady und einige französische Anklänge in Themen des ersten und letzten Satzes scheinen im Zusammenhang mit einander zu stehen und sind von uns als Andeutungen über die besonde Gedanken, mit denen der Componist sein Werk geschaf und der Oeffentlichkeit übergeben, aufgefasst wor der Art, dass wir vielleicht nicht irren, wenn wir berühmte Clavierspielerin als Ursache der Anreg zur Composition, und etwa ein französisches, d. h. Pariser Publicum als den zunächst gedachten Zuhö kreis annehmen. Wie dem auch sei, jeder Compo der nicht mit fremdem Material arbeitet, und da kann ja bekanntlich bei einem Künstler von so u schöpflicher Phantasie und so immensem Können, Raff, nicht entfernt die Rede sein, ist immer er sel wenn er sich auch in die Farben eines anderen I melsstriches oder in die Empfindungsweise einer and Gesellschaft taucht. Und nicht nur, dass dies kei wegs eine Accommodation im Sinne einer beabsichti Verleugnung der ganzen Fülle eigenen Wesens bedi lassen sich sogar Fälle anführen, wo die eigentl Natur des Componisten durch eine solche Versetz in eine andere Sphäre zu ganz besonders reiz- glanzvoller Darstellung gelangt ist; z. B. Schuma „Paradies und die Peri" oder Weber's „Oberon". Raff's Wald-Symphonie ist auch ein Beipiel dieser in welchem die Phantasie des Componisten im Ki einer willkürlich vorgestellten Welt eine ihrer h lichsten Blüthen getrieben hat.

Uebrigens liegt es in der Natur der Sache, bei einem Kammermusikstücke, wie vorliegendes T die Wirkung der Vorstellung einer bestimmten In pretin und eines bestimmten Publicums nicht von durchgreifender Art gewesen sein kann, als in den e genannten Fällen; keinesfalls ist sie es in höhe Grade gewesen, als dass wir glauben dürfen, mit uns Annahme wenigstens keine unbegründete Vermuth aufgestellt zu haben.

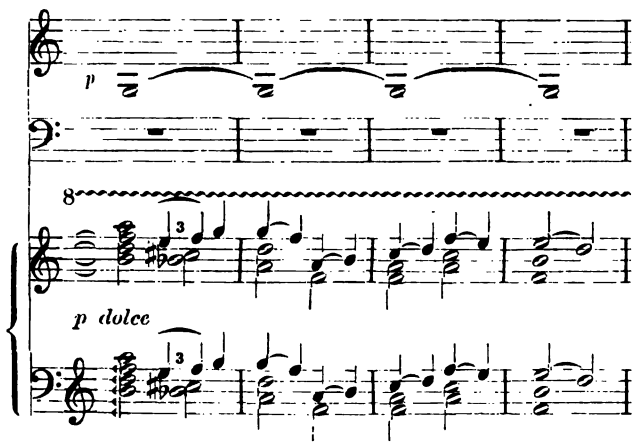
Das Trio besteht aus den üblichen vier Sät Allegro agitato, $^4/_4$-Takt (A moll), Allegro assai, $^3/_4$-T (A moll), Adagietto $^2/_4$-Takt (F dur) und Allegro, $^4/_4$-T (A moll). Wir geben hier in Kurzem die Analyse ersten, am reichsten gegliederten Satzes. Derselbe hält fünf Motive.



Thema II.

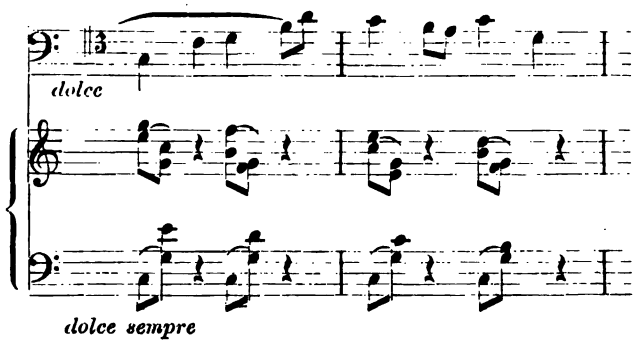


Thema III.

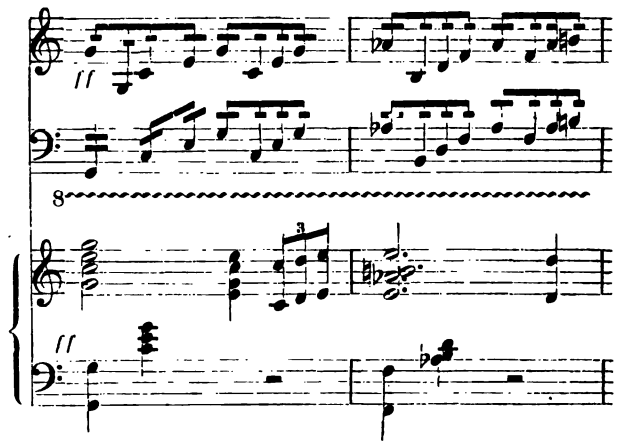


Thema IV.

Violoncelle.



Thema V.



Mit Thema I beginnt die kurze Einleitung *quasi a capriccio,* mit Thema II schliesst sie, oder vielmehr leitet nach dem vierzehnten Takte über zu dem Eintritt des Haupttempos, *Allegro agitato,* dessen Anfang wiederum aus Thema I gebildet ist. Dasselbe spinnt sich ohne den in der älteren Sonate üblichen Abschluss über zwei Seiten fort bis zu dem dritten, späterhin oft benutzten Thema, auf der Dominante von Cdur, worauf Thema IV in der letztgenannten Tonart folgt. Am Abschluss dieser Gesangsgruppe tritt nach einer grossen Steigerung das fünfte, sehr energische Thema auf, welches den Abschluss des ersten Theils bildet. Der ästhetischen Wirkung nach müssen wir dieses letzte Motiv als das zweite Hauptmotiv des ersten Theiles bezeichnen. Im weiteren Verlauf kehrt sich freilich das Verhältniss um, und Thema III nimmt während des grössten Theils der ziemlich langen Durchführung eine dominirende Stelle ein, während Thema IV zu Begleitungs- und Verbindungspassagen verwendet wird. S. 11 tritt nach einem vorläufigen Abschluss in D das zweite, chromatische Thema selbständig auf, welches nach mehreren Nachahmungen auf verminderten Septimenaccorden sich auf S. 12 mit Thema V vereinigt. Auch dieses wird nun in das kunstvolle Geflechte der Nachahmungen und Umkehrungen hereingezogen und damit eine machtvolle Steigerung erzielt, welche mit einem aus Thema II gebildeten, abwärtssteigenden und an Stärke allmählich abnehmenden Gange zur Wiederholung, der sogenannten Repetition, in der Haupttonart hinüberleitet (S. 13). Zunächst treten die ersten Themen des Allegros wieder in der früheren Reihenfolge, nur mit entsprechendem allmählich sich entwickelnden Wechsel der Tonarten und einigen minder bedeutenden Modificationen auf. S. 18 aber beginnt eine nochmalige gleichzeitige Durchführung von Thema I und Thema III, die sich über vier Seiten hin fortspinnt und in einer Steigerung von grosser melodischer Schönheit den S. 22 einsetzenden, besonders wirkungsvoll und mit lebhafter Sechszehntelbewegung ausgestatteten Schluss, ein

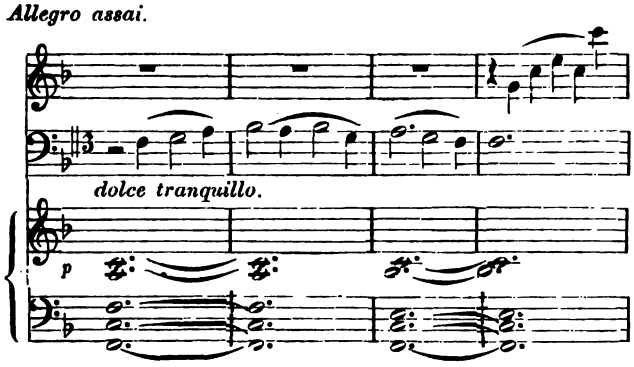
piu *agitato* vorbereitet. Das Material zu diesem Schluss ist wiederum aus Thema I und Thema II genommen.

Wenngleich der ganze Satz auf der alten Form beruht, so ist dagegen das Verhältniss der einzelnen Themen zu einander ein so coordinirtes, dass man überall mitten in der Sache steht. Passagen als blosse klingende Verbindungsglieder zwischen den Hauptthemen kommen gar nicht vor; überall ist substantieller melodischer und thematischer Gehalt, wo die Figuration auch noch so reich ist. Darin ist Raff durchaus moderner Künstler.

Die Schönheiten dieses ersten Satzes sind zum Theil solche, denen man erst durch etwas Nachdenken auf die Spur kommt, allein wir gehören nicht zu Denen, die darin einen Nachtheil erblicken. Die übrigen Sätze sind einfacher in Arbeit und Anlage, und deshalb vielleicht für den Anfang ansprechender.

Reizend, graziös ist das in einfacher, dreitheiliger Liedform gehaltene Allegro assai, $^6/_4$-Takt, von dem wir den zweiten Hauptgedanken als Beleg für unsere oben ausgesprochene Behauptung eines stellenweise hervortretenden französischen Elementes anführen.

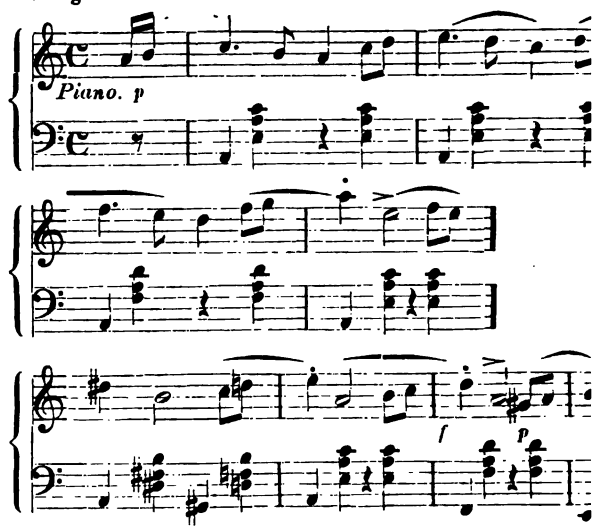
Allegro assai.

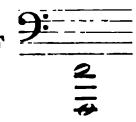


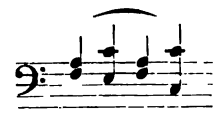
Das nun folgende Adagietto besteht aus einem sehr schönen, gesangvollen Thema im $^2/_4$-Takt, F dur, mit Variationen. Von diesen erinnern die ersten, nämlich die mit Sechszehntelbewegung und nachschlagenden Accorden, ferner diejenige mit Sechszehntel-Triolen und die dritte mit der Zweiunddreissigstel-Figur im Violoncell an ein auch bei Beethoven öfter vorkommendes Variationsverfahren; dagegen arbeitet sich in den folgenden immer mehr eigenthümlich Raff'scher Charakter heraus. Bewundernswerth ist auch hier der Reichthum der Figuration und Passagenbildung, durch welche das Interesse bis zum Schluss in steter Spannung und Steigerung erhalten wird.

Der letzte Satz endlich, ein Allegro in Rondoform, beginnt nach einer kurzen Einleitung (Larghetto) mit folgendem Thema:

Allegro.



Wenn sich dasselbe schon etwas tanzmässig anl
so werden wir durch den zweiten melodischen Ha
gedanken von abermals echt französischem Chara
S. 50 vollends auf das Land geführt. Einen Takt
den anderen schlägt das tiefe F  als Or
punct wie ferne über die Felder klingender Glocke
an, während das Violoncell die Melodie in halben N
auf der A-Saite und der Clavierspieler mit der rec
Hand eine aus Viertelnoten bestehende wogende
gleitung:



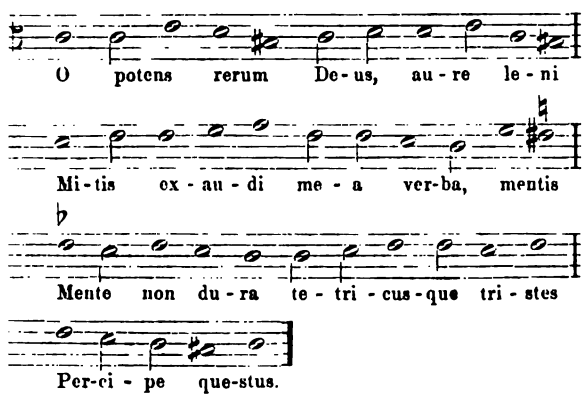
zu spielen hat. Wir möchten fast bedauern,
diese Stelle, welche unwillkürlich zu orchestralen V
stellungen herausfordert, sich mit der mageren Kl
wirkung von Clavier und Violoncell begnügen m

Aus diesen beiden Bewegungsgegensätzen ist
ganze letzte Satz, natürlich in mannichfachen Mo
cationen der ursprünglichen Themen gewoben, d
Zahl sich auf vier beläuft, von denen aber die be
angeführten die hervorstechendsten sind. Auch di
Satz ist in seiner Anlage und Entwickelung äuss
interessant, und nur der Umstand, dass die Klar
und das Ebenmaass der Gliederung sich von se
Jedem verständlich machen werden, der nur ein
aufmerksam hinein sehen will, hält uns ab, näher da
einzugehen, und zwar um so mehr, als man überz
sein kann, dass auch wirklich hineingesehen we
wird. Denn Raff hat es ja dahin gebracht, dass
auf jedes neue Werk von ihm gespannt, und daher
eigener Name seinen Werken die beste Empfeh
für weitere Verbreitung ist. **W. Freudenber**

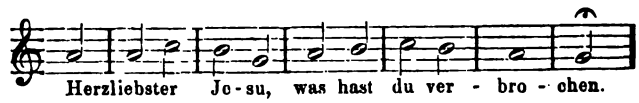
Feuilleton.

Ein altes Buch mit einer alten Inschrift.

Der schottische „Historicus und Poete“ Georg Buchanan über- ie Psalmen David's metrisch ins Lateinische. Chyträus, Rector der e in Rostock und ein gar gelehrtes Haus, gab diese Ueber- g 1590 zu Herborn (im Nassauischen) mit Erläuterungen ‚Melodien“ heraus. Unter den letzteren sind 30 vierstimmige tze zu verstehen, welche nach einer Bemerkung in der de zu den beigefügten Collectaneen von dem *Cantor pri- s* der Rostocker Schule Statius Olthovius herrühren. Eine Melodien, nämlich die zum 5. Psalm: „Herr, höre auf Worte und merke auf meine Rede“ hält man für das Ur- les evangelischen Chorals: „Herzliebster Jesu, was hast du schen!“ Das deutsche kirchliche Lied dichtete Johann Heer- 1630), bezüglich der Silbenzahl genau nach dem Versmaasse Buchanan'schen „Paraphrase“, und Johann Crüger, der ver- volle Cantor an der Nicolaikirche in Berlin († 1662), gab onweise die jetzt übliche Gestalt und ein harmonisches Ge- . Crüger's Fassung hat nur noch geringe Aehnlichkeit mit Original, d. h. mit dem Discant des Olthof'schen Psalms. Das erwähnte Buch ist sehr selten; manchem Leser dürfte er erwünscht sein, die ursprüngliche Form des Chorals kennen rnen, und darum theile ich sie hier mit:



iese Gesangsweise von Olthof componirt ist, lässt sich wegen ·els genauer Angaben wohl kaum ermitteln; in dem früher nten Vorworte ist nur die Rede davon, dass er „einige lien modulirt“, im Uebrigen vorhandene benutzt habe. Während in Mitteldeutschland die Crüger'sche Umbildung Herrschaft gelangte, scheint sich im Norden wenigstens der f'sche Anfang ziemlich unverändert erhalten zu haben. Das Lübeck'sche Choralmelodienbuch, entworfen von dem Organisten Matthias Andreas Bauck, 2. Auflage, Lübeck 1826, folgt in No. 37 zuerst ziemlich getreu dem alten Rostocker Cantor:



wendet sich dann mehr und mehr Joh. Crüger zu, bis es zuletzt mit diesem völlig übereinstimmt.

Der vollständige Titel des alten Psalmbuches lautet: *Psalmorum Davidis Paraphrasis poetica Georgii Buchanani Scoti; argumentis ac melodiis explicata atque illustrata, opera et studio Nathanis Chytraei. Herbornae, 1590.* In dem Exemplar, welches ich besitze, findet sich auf der Innenseite des Deckels das handschriftliche Vermächtniss eines Klosterschülers, welches mir einiger Zeilen werth erschien.

Es gibt gewisse Scherze, die von einer Generation zur anderen durch Jahrhunderte im Wesentlichen unverändert fortleben, von keinem Sturme verweht, von keiner Strömung hinweggeführt werden, vielmehr als Bleibendes mancherlei Wechsel überdauern. Zu diesen Unverwüstlichen rechne ich jene allverbreiteten Verse, welche die Jugend in ihre Fibeln einzutragen pflegt:

Dies Buch ist mir lieb,
Wer es nimmt, ist ein Dieb!

Wenn mich mein Gedächtniss nicht täuscht, enthält bereits Scheffel's Ekkehard ein Beispiel, aus welchem das hohe Alter dieser Schüler-Gewohnheit ersichtlich ist. Die beiden angeführten Verse sind als Thema aufzufassen, sie wurden natürlich vielfach variirt, jeder Quintaner versuchte seinen Witz daran. Eine solche Variante, und zwar eine der ausgeführtesten, enthält mein Chyträus-Buchanan. Die Inschrift trägt am Schlusse als Datum den Vermerk: Anno 1598; ich gebe sie hier wörtlich wieder:

Hic liber meus Est
Qui sumit fur est
O Amice chare
Sine librum hunc stare
Si tibi non sum cognatus
Jacobus sum vocatus
In domo natus
In templo babtizatus
In scola castigatus.

Auf deutsch: „Dies Buch ist mein, wer es nimmt ist ein Dieb. O, lieber Freund, lass dieses Buch stehen! Solltest du mich nicht kennen, (so wisse): Jacob heisse ich, zu Hause ward ich geboren, in der Kirche getauft, in der Schule hart angelassen.“

Wilhelm Tappert.

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Berlin.

(Schluss.)

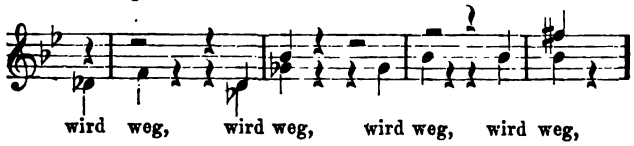
Der Sänger Osgood, ein lyrischer Tenor aus Boston, nahm lassung, uns mit seiner wohlgeschulten und sehr ansprechenden ne bekannt zu machen. Aus Leipzig hatte er sich kriegserne, kampf- und sieggewohnte Hilfstruppen mitgebracht: Hertwig und Herrn Heckmann. Falls es wahr ist, dass dem ter vornehmlich dreierlei begehrenswerth erscheint: Gold, und Frauengunst, so darf man behaupten, eine weiche, achtende Tenorstimme ist eine herrliche Mitgift, um Dessen aft zu werden, was die drei inhaltschweren Worte bedeuten. Liebeserklärung, von Herrn Osgood gesungen, „da hilft kein rstreben!“ Das wäre das Eine; Ruhm und Gold in neunenswerthen Quantitäten vermag der Sänger heutzutage nur auf der e zu erjagen, *nota bene* wenn er das hohe C besitzt und zum Helden sich eignet. Lyrik steht in unseren Tagen gedrückt im Preise, gleichviel ob sie süsse Verse macht, oder holdselige Töne hervorzaubert. Das ist die Zeit der Helden! Zur Beruhigung für Solche, die um Herrn Osgood vielleicht Sorge tragen, füge ich hinzu, dass er als bescheidener Mann nach Ruhm nicht geizt und im Uebrigen wohlgeborgen ist.

Der Holländer'sche Gesangverein, dessen Aufgabe früher ausschliesslich darin bestand, unbekannte oder selten gehörte Werke aus der aschgrauen Vergangenheit aufzuführen, hat Kehrt gemacht und seine Front dem Neuen, der grasgrünsten Gegenwart zugewendet. Ein Schaden erwächst ihm aus dieser Wandlung gewiss nicht, und im Interesse der Kunst muss man die Umkehr mit Freuden begrüssen. Berlin ist noch sehr rückständig der modernen Musiklitteratur gegenüber, hinter allerlei nichtige Gründe flüchten sich die Gewalthaber, wenn sie der Vernachlässigung geziehen werden. Bald fürchtet man die Widerwilligkeit der Sänger und Sängerinnen, bald die Theilnahmlosigkeit

des Publicums, und so vergehen die Jahre; es bleibt Alles beim Alten und das Alte bei uns — in unwandelbarem Ansehen, draussen mag die Welt rollen, wie sie will, wir cultiviren das Wahre, Ewig-Schöne, und das findet sich nur auf vergilbten Blättern!

Deutlicher hätte der Verein seinen veränderten Cours nicht zu markiren vermocht, als durch ein neuestes, vielgenanntes Werk von Brahms: Ein deutsches Requiem. Die Erwartungen waren hochgespannt und die Zahl der Wissbegierigen war gross. Jeder musikalische Mensch ist in der Lage, mit einem fertigen Requiem-Maassstabe an eine neue Todtenmesse heranzutreten: Mozart, Jomelli, Cherubini, Berlioz u. A. m. haben dem düsteren Stoffe ihre Tonfarben geliehen. Mit Keinem ist Brahms zu vergleichen, schon weil der Text eine vom Bekannten abweichende Anlage hat. Die Alten schilderten die Schrecken des jüngsten Tages, malten Weltuntergang und Weltgericht; die Donner rollen, die Flammen züngeln, die Posaune ertönt, die Verdammten lechzen, und die Seligen jauchzen, — solch weitläufige vielgestaltige Zwecke verfolgt Brahms nicht, aus der Fülle des Urstoffes nahm er nur einige Momente: „Selig sind, die da Leid tragen! Alles Fleisch ist wie Gras! Herr, lehre mich, dass mein Leben ein Ziel hat! Wie lieblich sind deine Wohnungen! Ich will euch wiedersehen! Selig sind die Todten!" Der Stimmungskreis ist viel enger gezogen, tief nach innen wendet sich auch die Musik, an die letzten Pforten des Menschengemüthes pochen die Töne. Werden sie ein williges Ohr und offene Herzen finden? Hie und da gewiss, die Menge wird jedoch ihr „Herein!" noch für eine Weile zurückhalten. Der Gebildete, in der Zeit Lebende und mit ihr Treibende kann das Missverhältniss zwischen den alterthümelnden Worten und den „neuen Bahnen" angehörigen Weisen nicht verschmerzen. „Sie gehen dahin wie ein Schemen, und machen ihnen (!) vergebliche Unruhe; sie sammeln und wissen nicht, wer es kriegen (!) wird", — das sind Vorwürfe für die *Fuga regularis*, oder für Tripelfugen und Kanon. Händel mag im guten Glauben besingen das Geheimniss: „Wir werden plötzlich verwandelt werden zur Zeit der letzten Posaunen, die Todten werden auferstehen unverweslich" u. s. w. Im „Messias" nimmt man diese Auslassungen *bona fide* hin, im Deutschen Requiem fragt man: Glaubt das Hr. Brahms, und verlangt der Componist, dass auch wir davon überzeugt sind? Ich habe manchen scharfkritischen Einwand gegen den Text gehört!

Den Musikern wollte die verletzende Absichtlichkeit einiger malerischen Stellen nicht behagen; der Componist tritt da förmlich aus den selbstgezogenen Kreisen heraus, plötzlich und unvermittelt, anscheinend ohne zureichenden Grund. Hierher rechne ich die Behandlung des Verses: „Und Schmerz und Seufzen wird weg müssen". Alt und Sopran (und ähnlich die anderen Stimmen) singen:



Ich halte diesen Einfall für keinen glücklichen, er contrastirt allzusehr mit dem Ernste und dem grüblerischen Wesen seiner Umgebung. Aehnlich verhält es sich mit dem vielbesprochenen Orgelpuncte; 35 Takte lang, jeder aus vier halben Noten bestehend, ertönt das tiefe D. Man muss zugeben, dieser ausgesponnenste aller Orgelpuncte ist mit einem erstaunlichen Aufwande von Kunstfertigkeit gemacht; auf dem Papier oder am Clavier lässt das Interesse an der Fülle kühner und gelehrter Combinationen kein Missbehagen aufkommen, aber diesen unerbittlichen Paukenton unablässig hören zu müssen, diese Zumuthung geht über das Menschenmögliche. Und warum das Alles? Weil es im Texte heisst: „Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand und keine Qual rühret sie an".

Das Requiem besteht aus sieben einzelnen Nummern; die vierte: „Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth!" ist jedenfalls die schönste. Ungesucht findet sich hier zum sinnigen Wort der innige Ton. Mit hohem Reiz und eigenthümlicher Färbung ausgestattet sind die Verse: „Das Gras ist dorret und die Blume abgefallen". Auch der erste Chor ist heitlich und stimmungsvoll. Die Aufgaben, welche den So zufallen, sind in einem spröden Stile geschrieben. Die schw Lösung gelang jedoch Frau Holländer und Herrn Schr aufs Beste.

Nach dieser grossen That folgte ein Vereins-Concer Clavier, zusammengesetzt aus einer Reihe kleinerer Gaben, denen das „Schicksalslied" von Brahms als höchst intere Novität den ersten Rang einnahm. Ein Anflug von dem spältigen Wesen der Brahms'schen Muse, welche in jähem W von abgeschlossener Einkehr sich laut nach aussen wendet, sich auch hier, doch in wohlthuender Harmonie mit der Dic „Die Wasser, von Klippe zu Klippe geworfen", geben malerischen Vorwand, das Ganze durch eine rhythmische lung zu krönen. Dem Nachspiele würde eine knappere erspriesslich sein, doch ist es immerhin möglich, dass eine strale Ausführung diese Anmerkung unmöglich gemacht hä

Frau Holländer sang Schubert'sche Lieder in der ihr ei fesselnden Weise, und Frau Louise Langhans spielte Schun Fis moll-Sonate. Die genannte Dame gehört erst seit Kurze Corona unserer Pianistinnen an, unter den Vielen ist si der Ersten. Eine fertige Hand, ein wissender Kopf u gebildeter Geschmack vereinigen sich aufs Glücklichste. habe aus einzelnen Momenten unwillkürlich die Vermuthu schöpft: Frau Langhans müsse den doppelten Contrapunc stehen; man kann sagen, sie behandelt die thematischen Web mit seltener Intelligenz.

Wir Correspondenten des „Wochenblattes" schreiben i tapfer über Musik und Musiker und kommen selten dazu, l stände der Programme zu rügen. Das ist nicht recht. Schluss will ich daher ein Monitum beifügen, es betrifft die lässigkeit, mit welcher man Namen und Werke notirt u Correcturen besorgt. „Tannhäuser"-Marsch von C. M. v. W Schütz auch Jagittarius genannt, zwei falsche Zeugen = Preuss, Chiaccona von Bach, — dies und Anderes habe i meiner Verwunderung gesehen. Niemand wird mir gla wenn ich behaupte: Nirgends wird die deutsche Sprache gemisshandelt, als in der deutschen Hauptstadt Daran unsere Zeitungen schuld; die Nothwendigkeit, von heu morgen, über Hals über Kopf eine Nummer zu schreibe setzen, zu corrigiren und zu drucken, macht eine sorgsame stellung unmöglich. Die gelesensten Journale schiesse schlimmsten Böcke. Ein Kunstrichter entdeckte in Ma Abundantia Gestalten von den verschiedensten Haut-Col turen, ein Reporter bemerkte über das gestrige Unwetter Hagelkörner hatten eine epileptische Form. Böse Bei verderben die besten Sitten, selten nimmt es noch Jemand mit der Sprache, und zu allerletzt denkt ein Concertgeber seine Programme von störenden Flüchtigkeiten und Zufälligk zu säubern.

Wilhelm Tappe

Weimar

Weimar, der Musenwittwensitz, wie Pathe Heine es n hat seinen Wittwenschleier abgelegt, um den schönen alten mit Liszt zu erneuern. Mit dem Frühlinge ist dieser auch eingezogen, selber dem Frühlinge gleich, so altbekannt, so erschnt, so frohbegrüsst. Und um den Vergleich wei führen, zog er in den schönen Hofgarten ein, welcher s wohl dem verehrten Gaste zu lieb — bald mit den sch Farben schmückte. Wo nur der Frühling erscheint, da sich auch bald eine singende, klingende Colonie. Von allen kommen die Schaaren der Singvögel, alle mit frischgestir Kehlen, um ihm ihr Liedchen zu singen. Er hat für Al Ohr, für die Sänger ersten Ranges, wie für das bescheidene vögelchen; gehören sie doch alle zu seinem Reiche. Un am Sonntagsmorgen, da putzen sie ihr Gefieder und stimme präludiren; denn zu dieser Zeit gibt es jene Zusammenk welche unter dem Namen „Matinée bei Liszt" in Wort un

rherrlicht wurden. Wenn ich mir auch bewusst bin, dass
ir Neues darüber zu sagen nicht mehr übrig gelassen haben,
ich dem Drange, das Gefühlte zu beschreiben, doch nicht
stehen und mag, wenn ich Bekanntes wiederhole, es der
s sein, dass ich Dasselbe gefühlt, wie Andere vor mir und
ichtig diese Gefühle.

Es war um die elfte Stunde Vormittags, als sich der Musik-
owie das Vorgemach von Liszt's Wohnung mit Eingeladenen:
lern und Kunstkennern füllten, von denen wohl Keiner um
Welt (?) auf den Genuss der kommenden Stunde verzichtet

Und unter seinen Gästen ging der Hausherr umher, für
hatte er einen freundlichen Wink — eine Hand — ein
für die Grossen wie für die Kleinen. Wie in einer Kirche
am Alle ein wohlthuendes Gleichheitsgefühl, und wie in der
e auf den Priester, blickten Alle auf den Hohenpriester der
. Die Grossen und Hohen vergassen das gewisse Etwas in
Blicken, welches den Geringeren und Tieferstehenden stets
halten soll und hält, und Letztere vergassen die gewohnte
und Befangenheit. Liszt's offene Herzlichkeit war das ver-
nde Medium, vor dem obige Worte ihre Existenz einbüssten.
Welch athemlose Stille, welche Spannung, als Liszt an den
ligen Bechstein-Flügel trat. Wer Liszt bereits früher spielen
, der zeigte durch ein ruhiges Lächeln das Bewusstsein des
ichen, das da kommen werde; dem zum ersten Male An-
den war es, als stände er vor der Himmelsthüre, die sich
un öffnen und Niegeahntes offenbaren sollte. Diesmal jedoch
der Meister nur in vierhändigen Stücken.

en Anfang machte ein Opus 1 eines jungen Componisten
chülers Liszt's: die vierhändige „Sonata quasi fantasia" von

Urspruch, eine einsätzige Arbeit voll Kraft und Feuer,
chöner Erfindung und geschickter Durchführung, welche
berechtigt wäre, eine höhere Opuszahl zu tragen. Wie ich
ist es auch nicht die erste Arbeit, sondern das erste ge-
te Werk Urspruch's, auf dessen besonderes Talent ich die
ger, denen die Liszt-Wagner'sche Schule kein Gräuel ist,
rksam mache. Der Componist sass am Discant neben Liszt
rntete unter Anderem das ihm persönlich dargebrachte Lob
rossherzogs ein, welcher kurz nach dem Beginn der Sonate
eingetreten war, und dessen ganzes Wesen von dem ihm
hümlichen richtigen Verständniss und der wahren Achtung
unst zeugte. Es ist dies eine alte Eigenschaft der Fürsten
kunstberühmten Landes.

arauf folgte als zweite Nummer das Emoll-Streichquartett von
Taubert, ein Werk von bedeutender Schönheit, in welchem
irtuosität des Componisten in Behandlung der Instru-
vielfach zu erkennen war und welches, wie nicht zu viele
ne Streichquartette, den Spielern die Mühe dankt. Die
rgabe lag in den Händen der HH. Concertmeister Kömpel,
cellist Demunk, Walbrül und Freiberg und war selbstver-
ch eine gediegene.

o. 3 bildete Chopin's As dur-Polonaise, von Jul. Römert mit
ndniss, Feuer und nicht gewöhnlicher Technik gespielt, und
am als Schluss- und Glanznummer Liszt's neuester Rákóczy-
, im vierhändigen Arrangement von ihm selber und Hrn.
gespielt.

eber Liszt's Spiel etwas zu sagen, wäre ebenso vergeblich,
rossartige Naturerscheinungen mit Worten beschreiben zu
. Wenn es richtig ist, Bülow den Geist, Rubinstein die
und weiland Tausig die vollendetste Correctheit am Piano
nen, so wäre es annähernd bezeichnend, zu sagen: Liszt
Verklärung aller Jener zusammen. Sein Spiel erweckt in
bst vielen anderen Gefühlen auch das des Bedauerns, des
erns mit Jenen, die Liszt nie gehört und ihn nie hören
t.

nd soll ich noch von seiner ewigen Jugend sprechen, von
usendfach besprochenen? Von dem Feuergeist unter grauem

Von dieser ewigen Jugend, welche Jünglinge reif und
durch die Berührung mit ihr jung machen kann? Ich
e Eindrücke alle, die Liszt auf mich gemacht, in ein ein-
Wort fassen und sage, dass dieser Meister nicht nur ein
men als Künstler ist, wie es in Jahrhunderten einmal be-
wird', die Kunst oder Wissenschaft auf den Gipfel ihres
Könnens zu führen, sondern auch ein Phänomen als Mensch, den Jene schlecht kennen, welche ihn den „Prinzen" der Liebenswürdigkeit nannten. Prinz! Als ob es noch etwas Liebenswürdigeres gäbe, als diesen König der Liebenswürdigkeit.

Wer du meint, mein Enthusiasmus sei nun im Begriffe mit mir durchzugehen, der trete hin vor den Meister und versuche es dann anders über ihn zu sprechen, wenn er just kein Hottentotte oder conservativer Musiker ist. Und selbst Jene, die sich, unnatürlich genug, Liszt's Gegner nennen, brauchte dieser ein einziges Mal bei sich zu empfangen, und sie würden seine glühenden Freunde, wenn es ihm überhaupt darum zu thun wäre.

Wahrmund.

Kürzere Berichte.

Cöln, 9. Mai. Ein früherer Schüler unseres Conservatoriums, der Pianist Hr. Carl Heymann, veranstaltete am 18. April eine Soirée im grossen Casinosaale unter gefälliger Mitwirkung von Dr. Hiller, Prof. Carl Schneider, Concertmeister von Königslöw und Prof. Rensburg. Die Soirée war äusserst zahlreich besucht, und das Publicum wurde nicht müde, dem jungen Künstler die reichsten Beifallsbezeugungen zu spenden. Der neue Pianist verspricht in der That das Beste. Mit brillanter Technik — heutzutage das Minimum der Anforderungen — verbindet Hr. Heymann eine durchaus gesunde, von subjectiven Verzerrungen freie Auffassung. In dieser Beziehung war der Vortrag gleich der ersten Nummer, des Esdur-Trios von Schubert, ein Muster von Klarheit und eleganter Leichtigkeit. Man darf die Akustik des Saales zwar geradezu schlecht nennen, denn der Ton fand in den Räumen nicht die mindeste Resonanz; dazu arbeitete der Concertflügel discret und mit möglichst eingeschränktem Pedalgebrauch. Als Resultat aber traten die Linien des Musikbildes so klar und bestimmt hervor, dass man wahre Freude daran haben musste — insoweit man wenigstens zu derjenigen Sorte beschränkter Leute gehört, welche Töne, keine Klänge verlangen. Weniger scharf war die Zeichnung der „Symphonischen Variationen" von Schumann. Die colossale Schwierigkeit dieser Variationen ist weltbekannt, die blosse technische Bewältigung erfordert schon ein schönes Stück Arbeit. Aber jedenfalls hat sich Schumann etwas dabei gedacht, und die hineingelegten Ideen klar dem Zuhörer vors Ohr zu bringen, ist die höhere Aufgabe des Spielers. Diese Aufgabe zu lösen, rathen wir ganz energisch, das Pedal möglichst in Ruhe zu lassen, abgesehen vorläufig von den rhythmischen Freiheiten, von der genauen Abwägung der zu betonenden Noten u. drgl. Das Pedal hat seine furchtbaren Schattenseiten. Fühlt der Spieler sich von den Fängen der Begeisterung erfasst und geräth in Rage, so erblickt der Zuhörer statt des einen zur Sonne steigenden Adlers die ganze wilde Jagd mit allem Grauen und Spectakel der Wolfsschlucht. Ich beneide Alle, die bei solchen Gelegenheiten auf dem Pegasus mitreiten können; mir ist zu Muthe, als ob ich einem Hexensabbath von Tönen und Tonarten zuschauen müsste. Hr. Heymann trug ausser den genannten und anderen kleineren Stücken noch die Liszt'sche Paraphrase über Mendelssohn's „Sommernachtstraum" ganz vortrefflich vor. Glück auf dem jungen Künstler auf seiner begonnenen Laufbahn! — Am 24. fand in dem Gürzenichsaale zum Besten des National-Denkmals auf dem Niederwalde die Aufführung des Spohr'schen Oratoriums „Der Fall Babylons" statt. Ich habe Ihnen über eine frühere Aufführung am Claviere berichtet, der concertgebende Verein war auch diesmal die hiesige Singakademie, aber verstärkt durch Mitglieder aller anderen Vereine, sodass eine Art musikfestliche Schaar zusammenkam. Natürlich geschah die Aufführung mit vollem Orchester. Die Soli waren durch hiesige Dilettanten (nur eine Sängerin von Fach, Frl. Marie Sartorius, darunter) recht tüchtig vertreten. Die Aufführung, unter Leitung des k. Musikdirectors Franz Weber, fand und verdiente besten Beifall. Aus Allem leuchtete emsiges Studium und eifrige Hingabe an die Sache hervor; dass und warum das Oratorium selbst heutzutage nicht mehr bewundert werden kann, habe ich Ihnen schon das vorige Mal geschrieben. A. G.

Elbing. Unsere Saison war im Ganzen sehr reich, wohl selten ist hier mehr an Concerten geboten worden. Von den Gästen, die sich hören liessen, will ich nur Hans v. Bülow, Joseffy, Frau Wüerst und die Kammermusiker Spohr, Hellmich, Schulz und Rohne nennen, welche Letztere sich in einer Quartettsoirée als achtbare Künstler zeigten. Ueber Joseffy's Concert machte ich zur Zeit schon Mittheilung, über Hans v. Bülow mich auszulassen, wäre überflüssig, denn er spielte seines Namens würdig und, wie überall, mit colossalem Erfolg; aber Frau Wüerst nöthigt mir einige Bemerkungen ab. Sie singt, trotzdem ihre Stimme schon längst der Blüthe beraubt ist, ausdrucksvoll, mit überzeugendem Verständniss und vor allen Dingen ausgezeichnet dramatisch. — Der Neue Gesangverein führte noch im November unter Schwalm's Leitung Haydn's „Schöpfung" auf Den Raphael sang der Opernsänger Hr. Niering aus Danzig, den Uriel sein College, Hr. Polard, und der Gabriel war der Concertsängerin Frau Rakemann aus Königsberg anvertraut. Alle drei entledigten sich ihrer Aufgaben recht dankenswerth, nur sang Hr. Niering zu stark und Hr. Polard die Recitative zu hastig, was wohl daher kommt, dass beide Sänger noch wenig concertirt haben. Verhältnissmässig am besten sangen zwei kunstgeübte Dilettanten den Adam und die Eva. Den Chören wird allgemein gutes Gelingen nachgerühmt. — Die Liedertafel feierte Anfangs Februar ihr 25jähriges Bestehen mit der Aufführung von „Joseph in Egypten". Der Versuch, diese Musik in den Concertsaal zu verpflanzen, gelang mit Hilfe einer von Dr. Lua verfassten verbindenden Declamation vollkommen, die Aufführung musste wiederholt werden. — In den 6 Abonnement-Symphonieconcerten unserer Stadtcapelle, welche Hr. Schwalm dirigirte und die sich eines ungewöhnlichen Besuches zu erfreuen hatten, kamen zur Aufführung die Symphonien No. 1, 2, 5 und 6 von Beethoven, A moll von Mendelssohn, B dur von Gade, G dur (Militair-Symphonie) von Haydn, die Ouverturen zu „Leonore", „Fidelio" von Beethoven, zur „Zauberflöte" von Mozart, zu „Ruy Blas" von Mendelssohn, zu „Jessonda" von Spohr, „Rosamunde" von Schubert, „Rienzi" von Wagner, ausserdem einzelne Sätze aus Symphonien von Haydn und Mozart, die G dur-Sonate (Op. 36, arrangirt von Ries) von Beethoven, Wagner's Kaiser-Marsch, eine kleine Serenade von Schwalm, 2 Chöre (Bacchus-Chor und „Vieles Gewaltige lebt") aus der „Antigone" von Mendelssohn, Trio in B (Op. 11) von Beethoven, Concert für Clavier und Orchester (No. 1) von Beethoven, Capriccio brillant für Piano und Orchester von Mendelssohn, Violinconcert in D moll von Spohr u. s. w. Als Pianist fungirte Hr. R. Schwalm, als Geiger Hr. Dagobert Löwenthal aus Königsberg. Das Resultat der Concerte war der Wunsch des Publicums, im nächsten Winter abermals ein solches Abonnement zu eröffnen, und das erspart weitere Details. Bleibt bei einem solchen Orchester, wie es Elbing besitzt, auch Manches zu wünschen übrig — es gab sich die grösste Mühe, hat sein Möglichstes geleistet und sich verdient gemacht um die Aufrechterhaltung guter Musik; das gereiche ihm zum Danke und zur Anerkennung. — Ende März eröffnete die Danziger Operngesellschaft abermals ein Gastspiel von ungefähr 20 Vorstellungen, und zeichneten sich in den Aufführungen besonders aus Hr. Rübsam als Graf im „Figaro", als Tell, Telramund etc., Frl. Krüger als Fides („Prophet"), Hr. Niering als Mephisto, Hr. Brunner als George Brown. Im Grossen und Ganzen jedoch schlug das vorjährige Gastspiel entschieden besser durch — war doch eigentlich keine Primadonna vorhanden. Es wurde experimentirt in dieser Beziehung, bis das Gastspiel mit einer schwachen abermaligen Aufführung des „Propheten" endigte. 7.

Lübeck. Gestatten Sie mir, Ihnen einen kurzen Ueberblick über die in der verflossenen Saison gebotenen musikalischen Leistungen zu geben. Die unter der trefflichen Leitung des Capellmeister Gottfried Herrmann stehenden Musikvereins-Abonnementconcerte brachten an Symphonien die in D moll von Schumann, Eroica und No. 8 von Beethoven, C moll von Gade, A moll von Mendelssohn und C dur („Jupiter") von Mozart; an Ouverturen: „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, „Coriolan" von Beethoven, „Wasserträger" von Cherubini, „Faust"-Ouverture von Wagner und Ouverture von H. Stiehl; ferner die Entr'acte zu „Rosamunde" von Schubert, Mendelssohn's „Sommernachtstraum"-Musik und „Die letzten Dinge" von Spohr. — Als Instrumentalsolisten betheiligten sich mit bestem Erfolge Ca meister Schmitt aus Schwerin (C moll-Concert von Beetho Pianist Schulz von hier (F moll-Concert von Chopin), Frl. (Herrmann aus Sondershausen, welche Letztere besonders mit L Es dur-Concert und Mendelssohn's Fis moll-Phantasie Ausge netes leistete und sich enthusiastischer Aufnahme erfreute, — Hr. Walzberg von hier (Clarinetteoncert von Molique). De sang war aufs Beste vertreten durch Frl Gresani, Frl. Lallement und Frl Csányi aus Schwerin. — In den wie all lich so auch diesmal von Capellmeister Herrmann veranstal Kammermusikconcerten kamen zu Gehör: Kaiserquartett in (Quartett in G dur und Serenade von Haydn, Op. 59 in I Op. 18 B dur, Septett Op. 20 von Beethoven, Op. 13 A dur Mendelssohn, Op. 36 C dur von Feska, Quartette D moll und C (nachgelassenes Werk) von Schubert, ferner Claviertrios von Op. 158, Schubert, Op. 100, und Bargiel, Op. 6, sowie Sept C dur von Hummel und Octett D moll von Rubinstein. Die wirkenden auswärtigen Solisten waren Frl. Fides Keller Augsburg, Frau Marie Kolling, Baritonist Conrad Kinder Concertmeister Schradieck, Pianist Mehrkens aus Ham Harfenvirtuosin Frl. Dubez aus Schwerin, sowie Kammerm Pohle aus Sondershausen; von hiesigen Kräften betheiligten sich nist Schulz, Tenorist Müller, Hr. Kuhnhardt, Frl. Hesse und Fr Herrmann, welche Letztere sich auch als Sängerin in vor haftem Lichte zeigte. Den Schluss der Saison bildet gewöh das Charfreitagsconcert, und hatte man diesmal hierfür den Jesu" von Graun gewählt.

Magdeburg. Anlässlich des letzten Busstages veranst der bedeutend verstärkte Domchor unter Leitung seines Dirig Hrn. Wachsmuth und unter Mitwirkung des Frl. Beck (Ges des Organisten Hrn. Rein aus Eisleben (Orgelsoli) und des M director Hrn. Ritter (Orgelbegleitung) in der Domkirche geistliche Musikaufführung, deren Programm u. A. Solo-Chorgesänge von Grell, Fr. Schneider, Nicolai, Hauptmann Liszt enthielt. Der Chor (namentlich die Männerstimmen) faltete eine edle Klangfülle, verbunden mit durchaus reine tonation und prägnanter Rhythmik und legte überhaupt Zeu ab von seinem und seines Dirigenten Streben nach echt k lerischen Leistungen. Der Sologesang war durch Frl. Beck hier ebenfalls gut vertreten. In Hrn. Organist Rein, der Fuge mit vorausgehendem Präludium von Händel und die A Sonate von Mendelssohn vortrug, lernten wir einen recht tücht Musiker kennen, der mit seinem Instrument wohl umzugehen die Hörer auch ohne Anwendung unkünstlerischer Reizmitte fesseln weiss. rl.

New-York, 16. April. Die Oper beherrscht das Ter Drei Gesellschaften waren es, welche mit einander wetteife die italienische Oper mit der Nilsson, die englische mit Par Rosa und die deutsche mit Wachtel. Das Repertoire aller Gesellschaften war klein und bewegte sich in den üblichen Kre Verdi, Rossini und Meyerbeer überwogen stark. Neuerd wusste der thätige Impresario Rosa für seine Oper auch Sa und Wachtel zu gewinnen und erzielte damit die relativ be tendsten künstlerischen und materiellen Erfolge der Saison. *stars* war demnach, wie Sie sehen, kein Mangel. Ein Jeder diesen und eine Jede fanden ihre zahlreichen Bewundere und das ist hier die Hauptsache. Auf das Ganze, auf das semble, auf Repertoire kommt im Ganzen wenig an. Man das Blendende und ist zufrieden, ruckweise in Erregung zu gerat Von neuen Opern wurde nur „Mignon" und schliesslich „Hamlet" (von Thomas) gegeben, beide mit *succès d'estime*. Nilsson rüstet sich zur Heimkehr und gibt in den nächsten T ihre Abschiedsvorstellungen, welchen es sicher nicht an a möglichen Lärm fehlen wird. Die schöne und begabte Säng hat sich sehr in die amerikanischen Herzen eingesungen — sie *fashion* geworden *par excellence*. — Ausser den genannten Op unternehmungen wurde noch eine weitere (deutsche) von Mulder aus Frankfurt a. M. im Verein mit dem Tenor H mann und dem Bassisten Carl Formes gebildet, zerfiel schliesslich wegen Uneinigkeit der Directoren. Nun beabsic Hr. Mulder mit einigen neu von Deutschland importirten Sän

igene Faust noch einen Versuch zu machen und hat sich auch auf „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ präparirt. Ich lhnen nächstens mehr darüber melden können. — An rten war in dieser Saison kein Mangel. Die Philharmo- Gesellschaft gab deren sechs, mit je drei öffentlichen en. Von Neuigkeiten, die in denselben aufgeführt wurden, u nennen: Ouverture zu „Macbeth“ von Heinefetter (eine volle, aber nicht ausgegohrene Arbeit), eine Symphonie von hier lebenden F. L. Ritter (dem talentvollen Componisten Hafislieder“), das Andante cantabile aus dem B dur-Trio von ioven in der Liszt'schen Instrumentation, und endlich *but not least*) die interessante und wirkungsvolle Symphonie Walde“ von Raff. Ausserdem wurden in diesen Concerten neueren Componisten noch Liszt, Bargiel (Ouverture zu metheus“), Wagner („Meistersinger“-Vorspiel) und Bruch nconcert, von Sarasate trefflich gespielt) berücksichtigt. oz fehlte diesmal gänzlich. — Das Feld der Kammermusik, es Thomas und Mason vierzehn Jahre lang ohne ermunternde tate gepflegt hatten, bis sie, des Ringens müde, vor mehreren n schon ihre Soirées gänzlich fallen liessen, wurde in dieser ı ungewöhnlich eifrig bebaut. Da bildete sich ein „Onslow- ett-Club“, welcher vier Soirées in Chickering Hall gab; der st Hoffmann veranstaltete drei Abende, mehr privaten Cha- s; Mills und Sarasate gaben vier Matinées, in welchen aller- nur gelegentlich Kammermusik gemacht wurde, dafür um- ır die Salonmusik niederen Grades überwucherte, und end- gaben Dr. L. Damrosch und Dionys Pruckner fünf Kammer- soirées, auf deren durchschlagenden Erfolg die Herren um lzer sein dürfen, als ihre Programme die musikalisch werth- en waren. Frl. Anna Mehlig reussirte glänzend mit vier ées, in welchen sie allein am Flügel sass und treffliche trefflich wiedergab. Auch der Pianist Bonawitz, welcher Paris hierher übergesiedelt ist, gab zwei Pianofortematinées betheiligte sich an verschiedenen anderen Concerten. — as, welcher den ganzen Winter hindurch mit seinem sechszig starken Orchester auf Reisen ist, gab in New-York auf der reise fünf Concerte hinter einander. Seine Programme sind öchster Vielseitigkeit, ihre Ausführung bewunderungswürdig s. Es ist merkwürdig, dass, während New-York in dem as'schen Orchester, wie in den Philharmonikern zwei sterkörper ersten Ranges besitzt, in dem ganzen übrigen ka, vielleicht Boston ausgenommen, kein nennenswerthes ster mehr vorhanden ist! Die meisten der beregten Concerte n in Steinway Hall statt, einem Concertsaal von idealer ischer Vollkommenheit, dessen blosses Vorhandensein viel Entwickelung des New-Yorker Musiklebens beiträgt. — rien gabs in Menge, aber kaum andere Componisten als el und Mendelssohn waren vertreten. Von der Ausführung die verschiedenen Vereine lässt sich nicht viel Gutes sagen. gen verdienen die Concerte der Vocal Society unter Leitung refflichen Joseph Mosenthal rühmlichste Erwähnung. Die amme derselben beschränken sich auf a capella-Gesänge, ıtlich Glees und Madrigals, abwechselnd mit Sologesang. hor erinnert an die besten deutschen und braucht den Ver- mit keinem derselben zu scheuen. — Die beiden ersten hen Gesangvereine New-Yorks, der „Liederkranz“ und der n“, veranstalteten mehrere Concerte und brachten von Novi- ersterer den „Prometheus“ von Liszt, der „Arion“ den Chor die Künstler“ desselben Meisters und das „Spanische Lieder- von Schumann. Gegenwärtig rüsten sich beide Vereine, iele andere in den Vereinigten Staaten, den bald zum Be- eintreffenden Componisten Franz Abt, dessen Lieder für ergesang hier sehr viel gesungen werden, gastfreundlich zu ngen.

Oldenburg. Die letzten beiden Concerte unserer Hofcapelle, . und 8., brachten recht interessante Programme. Im ersteren 3. März hatten sich die Damen unseres Singvereins vereinigt, Bruch's „Frithjof auf seines Vaters Grabhügel“ für Bariton- Frauenchor und Orchester zur würdigen Aufführung bringen lfen. Die Solopartie hatte Hr. Otto Schelper aus Bremen, ierorts sehr gefeierter Sänger, übernommen. Auch im Vor- trage des „Frithjof“ errang sich Hr. Schelper Lorbeeren, obgleich das Werk selbst einem nicht geringen Theile des Publicums ziemlich unzugänglich blieb. Allgemein wohl sprach die Arie „Der Tief- verworfene darf wieder hoffen“, sowie der sinnige Schluss „Hier will ich träumen“ das Publicum an, während die charakteristi- schen Tonmalereien und Schilderungen des Einganges, woraus zwar ein künstlerisch interessantes, aber für die grössere Zahl der Hörer nicht sympathisch wirkendes Nachtgemälde zur Erschei- nung tritt, weniger zu fesseln schien. In einer Arie aus „Eu- ryanthe“ von Weber (Lysiart) errang sich Hr. Schelper durch den innigen und wiederum leidenschaftlichen Ausdruck der wider- streitenden Empfindungen von Liebe und durch Eifersucht er- regten Hass einen nicht endenwollenden Applaus. An Orchester- werken kamen zur Aufführung: Ouverture zu „Egmont“, Adagio aus dem Septett (Op. 20) von Beethoven (mit mehrfacher Be- setzung der Streichinstrumente), Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt“ von Mendelssohn und Symphonie von A. Dietrich (D moll). Warum die Streichinstrumente im Beethoven'schen Septett mehrfach besetzt wurden, ist uns nicht recht klar ge- worden; zarter, duftiger und durchsichtiger erscheint uns die Wirkung der einfachen Besetzung, vorausgesetzt, dass die Bläser Angemessenes leisten. Dietrich's Symphonie erwarb sich bei letzter Aufführung durch ihre oft gepriesenen Vorzüge abermals neue Freunde, und der Componist wurde wiederholt lebhaft ge- rufen. — Das letzte (8.) Concert, am 12. April, brachte Fest- ouverture (A dur) von J. Rietz, Wüllner's „Deutschen Siegesge- sang“ für Männerchor und Orchester, R. Wagner's Kaiser-Marsch, C. Reinecke's Ouverture „Friedensfeier“ und Beethoven's C moll- Symphonie. Das Programm war darauf berechnet, den Antheil zu zeigen, welchen die Tonkunst an der Erhebung Deutschlands genommen hat. Zum Vortrage des „Deutschen Siegesgesanges“ hatten sich unsere ersten Männergesangvereine (Liedertafel und Liederkranz) vereinigt, und so konnte unter der bewährten Lei- tung unseres A. Dietrich das Werk zur besten Geltung gelangen. Ob der „Deutsche Siegesgesang“ den deutschen Siegen ange- messen erscheine, ist eine andere Frage. Die „Oldenb. Zeitung“ bemerkt darüber: „Der Componist scheint von vorn herein den rechten Jubelton getroffen zu haben, vorzüglich gelungen erscheint die Schilderung der feindlichen Ueberhebung von den Worten an „Mit prahlendem Muth rief der Feind uns heraus“ — sowie des besonnenen Muthes und der begeisterten Thatkraft der Deutschen; dagegen zeigt sich die Hinweisung auf die Gefallenen nicht tief genug erfasst, und der Schluss „Heil dir, Germania!“ zu lang ausgedehnt, um drastisch wirken zu können.“ — Wir fanden das Werk höchst interessant, aber, was schon im Texte liegt, zu äusserlich in der ganzen Auffassung und, wo die innere Auffas- sung zum Ausdruck gelangt, zu wenig kräftig und tief, um der hohen Idee ganz zu entsprechen. In Bezug auf den Wagner'- schen Kaiser-Marsch schliessen wir uns im Allgemeinen dem früher in d. Blt. mitgetheilten Tappert'schen Urtheile an. Die Wirkung war theilweise imponirend, indess nicht geradezu durch- schlagend. Das dritte Werk, welches der Tendenz des Concertes entsprach, war die Reinecke'sche Ouverture „Friedensfeier“. Es ist gewiss schwer, für „Frieden“ den rechten musikalischen Aus- druck zu finden, umsomehr, als die Bedeutung dieses Wortes nicht immer dieselbe ist. Wenn Schiller in seiner „Glocke“ sagt: „Holder Friede, süsse Eintracht, weilet freundlich über dieser Stadt“, so soll das wohl ungestörte Ruhe, stilles, gemüthliches Dahinleben bedeuten; so auch scheint Romberg diesen Ausdruck aufgefasst zu haben; anderentheils bedeutet Frieden auch innere Zufriedenheit und damit verbundene Glückseligkeit. Anders aber, viel grossartiger tritt dieser Ausdruck an uns heran, wenn er nach einem so gewaltigen Kampfe, nach solchen siegreichen Er- folgen, wie die, worauf sich Reinecke's „Friedensfeier“ bezieht, uns entgegenschallt. Da packt er uns wie ein Weltruf, er regt uns bis ins tiefste Innere auf; findet er endlich Ausdruck, dann kann es nur der des frohlockenden Jubels, des erhebenden Auf- blicks sein. Der Ausdruck in der ersten Hälfte der Reinecke'- schen „Friedensfeier“ deutet mehr auf inneren Frieden, während dagegen die eigentliche Tendenz der Composition erst in der zweiten Hälfte von dem Eintritt des Händel'schen Gesangs und des damit verschlungenen Chorals „Nun danket alle Gott“ zu

Tage tritt. Uns erscheint es, als ob Reinecke die hohe Bedeutung des „Friedens“ zu äusserlich genommen habe, aus welcher Stimmung allerdings ein interessantes und theilweise höchst wirksames, aber keineswegs ein tief ergreifendes, einheitliches Tonwerk entsprossen ist. Uebrigens machte das Werk auf das grössere Publicum einen sehr beifälligen Eindruck. Sehr passend waren die eben besprochenen Werke eingerahmt von der geistreich concipirten und durchgeführten Ouverture in Adur von J. Rietz und der Meistersymphonie in Cmoll von Beethoven, dessen letzter Satz wohl der hohen Bedeutung der „Friedensfeier“ am nächsten kam. Das Orchester hielt sich auch diesmal ganz vorzüglich. — Es erübrigt uns noch, des letzten Singvereinsconcertes am 20. April zu gedenken. Zunächst wurde unter des Componisten eigener Leitung Reinthaler's „In der Wüste“ nach Psalm 63 zur Aufführung gebracht. Aus vier Nummern bestehend (Chor, Basssolo, Quintett mit Chor und Schlusschor), macht das formell gut aufgebaute und abgerundete, ideell tief empfundene Werk einen echt kirchlichen Eindruck, der bei guter Aufführung auch im Concertsaale dem Publicum nicht entging und laute Aeusserung des Beifalls hervorrief. Ziemlich fremd stand das Publicum einem der bedeutendsten Werke des 19. Jahrhunderts gegenüber, nämlich den Scenen aus Goethe's „Faust“, 2. Theil, von R. Schumann; sahen wir doch viele Zuhörer, welche den Text ganz zu ignoriren schienen und sich vollständig mit der Entgegennahme der Musik begnügten. Ein Werk aber, wie dieses, welches sich eng an den Geist des Wortes klammert, kann ohne Verfolgung des Textes durchaus nicht verstanden und gewürdigt werden. Es ist jedenfalls ein Fehler von Seiten der Direction, wenn vor Aufführung eines solchen Werkes kein Wort zur Erklärung desselben in den betreffenden Localblättern zur Mittheilung gelangt. Uns hat das Werk dermaassen gefesselt, dass wir jeden Hörer bedauern, der nur pathologisch der Wirkung der Musik sich überlassen hat. Was Schumann's Werk bedeutend macht, ist die ernste und ideale Auffassung der Goethe'schen Scenen, zugleich die licht- und glanzvolle Entfaltung der Goethe'schen Symbolik und die tief zum Herzen dringende Tonsprache, durch welche Goethe's Worte illustrirt und dem menschlichen Empfinden aufs Eingehendste nahe gelegt werden. Wie Goethe den Geist und die Phantasie, so regt Schumann mit denselben Worten das Herz an. Wir wollen nicht der effectvollen Glanzstellen, wie des „Sonnenaufgangs“, des „Faust's Tod“ und ähnlicher gedenken, sondern nur darauf hinweisen, wie innig und tief zu Herzen dringend der Gesang der „seligen Knaben“, des „Pater Seraphicus“, des „Doctor Marianus“, der „Büsserin“ (Gretchen) u. s. w. wirkt, wie Schumann's darin kundgegebene Tonsprache uns vollständig dieser Erde zu entrücken vermag, wie er uns einen Himmel, angefüllt mit persönlichen und doch wesenlosen Wesen, eröffnet, aus welchem uns seliger Frieden entgegenleuchtet. Vermag das die Tonkunst, dann hat sie ihre höchste Aufgabe erfüllt. Dank dem ernsten Studium von Seiten der Sänger und des Orchesters erlebten wir eine Aufführung, die nicht wohlthuender wirken konnte. Dass die Solisten, Frl. Dannemann aus Elberfeld und Hr. O. Schelper aus Bremen, in rühmenswerther Weise zum Gelingen des Ganzen nicht das Wenigste beitrugen, wurde schon von dem hörenden Publicum aufs Ueberzeugendste anerkannt und sei hiermit dankend anerkennend wiederholt. — Gedenken wir nun noch der letzten (4.) Quartettsoirée der HH. Engel, Röhrs, Schmidt und Ebert, denen sich diesmal die HH. Hofcapellmeister Dietrich und Tonkünstler Streudner als Pianisten und Componisten anschlossen. Zum Vortrage kamen: Quartett von Beethoven (Cdur, Op. 59, No. 3), Quintett in Cmoll für Pianoforte und Streichquartett von Streudner (Manuscript), Quartettsatz von Fr. Schubert (Cmoll), Variationen (Op. 23) über ein Schumann'sches Thema zu 4 Händen von J. Brahms. Frisch und gesund klingts aus der Brust des Hrn. Streudner, er will nicht auf hohem Pegasus reiten, aber auch keineswegs plebejisch einherschlendern; er erscheint als ein rüstiger Tourist, der sich gern anständiger Gesellschaft anschliesst. Schubert's Werk fesselte vorzugsweise durch melodischen Reiz, während Beethoven's Quartett, ausgezeichnet vorgetragen, freudige Begeisterung hervorrief. Mit Brahms tiefsinnigen, immer neu erscheinenden polyphonen Gestalten wurde unsere Saison aufs Würdigste geschlossen. — Schliesslich fügen wir noch das am 6. April ausgeführte gramm des 3. Instrumentalconcertes bei, als: Ouverture „Epicure“ von Cherubini, Variationen für Violine von Ma Entr'act zu „Rosamunde“ von Fr. Schubert und Sym „Alla Turca“ von B. Romberg. Die Leistungen unter S Leitung fanden reichen Beifall; besonders erfreute sich des ein jugendlicher Violinist, Hr. Deppe, dem es nicht an T und Feuer fehlt, wohl aber noch an Ruhe und damit verbu Sauberkeit. H.

Utrecht. Das „Musikalische Wochenblatt“ theilte als e musikalisches Lebenszeichen aus unserer Stadt nur die zwei Aufführung des Mendelssohn'schen „Elias“ mit. Diese hatte den Zweck, nicht nur die Casse des Orchesterpensio zu bereichern, sondern auch namentlich bei der Wieder des Werkes durch mässige Eintrittspreise dem grossen Pu die Theilnahme zu ermöglichen und es musikalisch heranzu Dass, abgesehen von diesen beiden Aufführungen, auch Meister gepflegt werden, möge eine kurze Uebersicht über Orchesterconcerte darlegen. In den Städtischen Concerten als neu vor: Max Bruch, Esdur-Symphonie, vortrefflich g und warm aufgenommen; Wagner, „Meistersinger“-Vorspie Huldigungs-Marsch, beide Werke mit Liebe und Verständn handelt, nur das erstere noch etwas zu complicirt für Publicum, dessen Geschmack erst erzogen werden mus neuesten Novitäten waren eine Concertouverture von Franz und die Orchestereinleitung zu der „Legende vom flie Holländer“ von Richard Hol. Die älteren Meister waren gender Weise vertreten: Bach, Ddur-Suite; Haydn, C mol phonie; Beethoven, Adur-, Schubert und Schumann, Cdu phonie; Ouverture von Mendelssohn zur „Schönen Mel von Weber zu „Oberon“, „Freischütz“ und „Euryanthe“ Cherubini zu „Anakreon“. Es sei bemerkt, dass die Weber Ouverturen, besonders die zum „Freischütz“, nach den Wagner Intentionen ausgeführt, nicht capellmeistermässig herunterg wurden. — In den Akademischen Concerten kamen nur bek Werke vor; die Wiederholung des Wagner'schen Huldig marsches hatte grossen Erfolg. — In den fünf Kammer abenden haben es sich die Herren diesen Winter etwas be gemacht; die Neuzeit war nur in den Brahms'schen vierhä Tänzen bedacht.

Concertumschau.

Breslau. 10. Doppelconcert im Liebig'schen Saal 10. Mai: „Eroica“ von Beethoven etc. — Tonkünstlerver 12. Mai: Clavier-Violinsonate Op. 30, No. 1, von Beeth Altlieder von J. Schäffer und R. Schumann, Trio für Cl Violine und Horn von J. Brahms.

Eisenach. Aufführung des Musikvereins am 13. Mai: I 42 von Mendelssohn, Duo in Amoll für zwei Claviere v Rheinberger, „Herr Frühling“, Sopransolo mit Fraue von Triest etc.

Essen. 3. Kammermusiksoirée der HH. E. Helfer un nossen: Clavierquartett von Schumann, Trio von Haydn, V sonate No. 2 von Gade, Liederkreis „An die ferne Geliebte“ Beethoven.

Freiburg i. Br. Grosses Concert der Liedertafel am 10. „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“, Cantate von J. S. „Zigeunerleben“ von Schumann, „Manfred“-Vorspiel von necke, Gesangsvorträge von Frl. L. Lutz und Hrn. Harla Violoncellsolo von Mozart (Hr. Gödecke).

Gr. Glogau. 5. Abonnementconcert der Singakademie: S Op. 109 von Beethoven (Hr. Kniese), Frauenchöre (Op. von Reinecke, Tenorlieder von Schumann und Franz, Op. 40 von J. Brahms, Altlieder von A. Jensen, J. Kr und R. Wüerst, „Gesang der Nonnen“ für Frauenchor, Pianoforte und zwei Hörner von A. Jensen.

Güstrow. Am 12. Mai Aufführung von Haydn's „Schöpf durch den Gesangverein.

Königsberg a. d. N.-M. Gesangvereinsconcert am 11.

„Frühlingsbotschaft" von Gade, Symphonie von Haydn, „Bergmannsgruss" von Anacker.

Lemberg. 14.—18. Soirée des Galizischen Musikvereins: Trios von Schumann (Dmoll), J. Brahms (H moll), Mendelssohn (Dmoll) und Fél. David, Sonaten von Mozart (für Piano und Violine, Gdur), Beethoven (Op. 5) und Scarlatti (für Piano, Ddur), Lieder von Schubert, Rubinstein, Brahms, Schumann etc., Phantasiestücke (aus Op. 12) und „Nänie" und „Triolett" von Schumann.

Mannheim. Concert des Musikvereins am 11. Mai: „Ave verum" von Mozart, Lieder für drei Frauenstimmen von Schumann und Naret-Koning, sowie für gemischten Chor von Gade, Spohr und O. Grimm.

Merseburg. Domconcert am 21. Mai unter chorischer Betheiligung des Gesangvereins „Ossian" aus Leipzig und solistischer Mitwirkung der Leipziger Sängerinnen Frau Werder (Alt) und Frl. Drechsel (Sopran), sowie der HH. Zehrfeld aus Leipzig (Bass), Fischer aus Dresden und Rein aus Eisleben (Orgel), Raab aus Leipzig (Violine) und Jimenez aus Cuba (Violoncell) mit Werken von Bach, Stradella, Mozart, Rossini, Spohr, Mendelssohn, Engel und Liszt.

Pyritz. Am 5. Mai Aufführung des Löwe'schen Oratoriums „Die sieben Schläfer" durch den gemischten Chor des Gymnasiums unter Leitung des Hrn. A. Schulz.

Rostock. Am 14. Mai von der Singakademie und dem Rostocker Liederkranz veranstaltetes Concert mit „Frithjof-Sage" und „Frithjof am Grabe seines Vaters" von M. Bruch, Siegeshymnus von B. Müller und Psalm 42 von Mendelssohn.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Hr. Southeim eröffnete sein bereits früher erwähntes Gastspiel im Opernhause am 11. d M. als Eleazar in der „Jüdin". — **Dresden.** Hr. Krolop beschloss seine hiesigen Debuts am 10. d. M. als Figaro in „Figaro's Hochzeit", nachdem er zuvor (am 8. d. M.) noch den Mephisto in „Faust" gesungen hatte. Uebrigens trat in diesen beiden Opern auch Frl. Minnie Hauck auf und zwar in den Partien der Margarethe und der Susanne. — **Frankfurt a. M.** Auf ihrer Rundreise durch Deutschland ist Pollini's italienische Operntruppe nun auch hier eingetroffen und hat uns zunächst die Opern „Dom Pasquale" (am 8. d. M.) und „Troubadour" (am 10.) vorgeführt. — **Königsberg.** Hr. A. Niemann trat jüngst in einigen seiner Glanzrollen hier auf. Seine beiden letzten Darstellungen (am 12. u. 14. d. M.) sollen den Tannhäuser und Masaniello bieten. — **Magdeburg.** Hr. Ferenczy setzte am 7. d. M. als Raoul seine Gastdarstellungen im hiesigen Stadttheater mit Erfolg fort. — **Stuttgart.** Hr. Dr. Pockh vom grossherzogl. Hoftheater zu Darmstadt gab am 12. d. M. als zweite hiesige Gastrolle den König Heinrich im „Lohengrin". — **Wien.** Die Vorstellungen der unter Leitung des Impresario Franchetti stehenden italienischen Gesellschaft nahmen am 9. d. M. mit „Ernani" im Strampfer-Theater ihren Anfang. Als zweite Oper folgte am 11. „Il Trovatore". Im Theater an der Wien wird auch in diesem Jahre wieder die französische Schauspiel- und Operettengesellschaft vom Teatro Re zu Mailand, welche unter Leitung ihres Directors Meynadier sen. gegenwärtig in Cairo gastirt, eine Reihe von Vorstellungen in französischer Sprache geben. Das bereits für den Monat August angekündigte Gastspiel der HH. Niemann und Betz im hiesigen Hofoperntheater wird erst im Laufe des Septembers stattfinden. — **Wiesbaden.** Im Laufe dieser Saison werden die königl. preuss. Hofopersänger HH. Niemann und Betz und Frl. Boschetti von der Wiener Hofoper hier gastiren.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 11. Mai: „Gott ist mein Licht", Lied von Richter; „Herr, schau herab", Motette von Jadassohn. Am 12. Mai: „Heiliger", Hymne von Mozart. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 5. Mai: „Wie lieblich ist doch, Herr, die Stätte" von Goudimel; „Dank sei unserm Herrn" von H. Schütz. Am 9. Mai: „Meine Seele ist stille zu Gott" von Bortniansky. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 12. Mai: „Sanctus" und „Agnus dei" aus der Messe No. 1 von Fr. Schneider. St. Jacobikirche am 12. Mai: „O du, der du die Liebe bist", Chor a capella von Gade. — **Colberg.** St. Marien-Dom am 9. Mai: „Laut durch die Welten tönt", Hymnus von Schulz (für Chor, Streichorchester und Orgel arr. von Ahlwarth). — **Wien.** K. k. Hofpfarrkirche am 12. Mai: Messe von Drobisch mit Einlagen von Salvatore de Marchesi und Seb. Bach. Dominicanerkirche am 12. Mai: Festmesse von R. Führer mit Einlagen von Fr. Leschen und C. Kempter. Pfarrkirche zu St. Carl am 11. Mai: „Salve regina" von J. Neugebauer. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 9. Mai: Mariazeller Messe von J. Haydn mit Einlagen von J. Krall, Ritter von Seyfried und J. Döcker. Pfarrkirche zu Mariahilf am 12. Mai: Messe in B von J. Haydn mit Einlagen von Weiss und J. Krall.

Opernübersicht.

(Vom 6. bis 11. Mai.)

Leipzig. Stadtth.: 7. Weisse Dame; 9. Robert der Teufel; 11. Nachtlager von Granada. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 7. Fidelio; 9. Troubadour; 11. Jüdin. Nationalth.: 6. u. 7. Martha; 8., 9. u. 10. Czaar und Zimmermann; 11. Norma. Walhalla-Volksth.: 7., 8. u. 9. Flotte Bursche; 11. Schöne Galathea. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 6. Schöne Galathea; 7. Rose von St. Flour; 8. Pariser Leben; 9. Grossherzogin von Gerolstein. — **Breslau.** Saisonth. im Wintergarten: 6. u. 9. Martha; 7. Freischütz; 8. Figaro's Hochzeit; 10. Weisse Dame; 11. Barbier von Sevilla. Lobe-Th.: 6. u. 11. Grossherzogin von Gerolstein; 7. Pariser Leben; 9. Schöne Helena; 10. Fäustling und Margarethel (Hopp). — **Dresden.** Königl. Hofth.: 6. Don Juan; 8. Margarethe; 10. Figaro's Hochzeit. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 8. Don Pasquale; 10. Troubadour. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 6. Barbier von Sevilla; 8. u. 10. Euryanthe. — **Magdeburg.** Stadtth.: 7. Hugenotten; 9. Figaro's Hochzeit. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 7. Freischütz. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 10. Richard Löwenherz. Königl. Residenzth.: 9. Figaro's Hochzeit. — **Prag.** DeutschesLandesth.: 6. Morilla (Hopp); 8. Rigoletto; 11. Rienzi Kralovské zemské české divadlo: 7. Proni den stesti („Le premier jour de bonheur" von Auber); 10. Ifigenie v Aulide. Letni divadlo na hradbách: 6. Ostri Hosi (Suppé); 11. Princezna Trebizondska. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 7. Joseph in Egypten; 10. Lucrezia Borgia. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 9. Freischütz. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 6. Robert der Teufel; 8. Rienzi; 9. Zauberflöte; 10. Troubadour; 11. Fidelio. Carl-Th.: 7. Das Erwachen des Löwen (Brandl). Theater an der Wien: 7. Indigo; 10. Grossherzogin von Gerolstein. Strampfer-Th.: 9. Ernani; 11. Il Trovatore.

Journalschau.

Echo No. 20. Berichte und Notizen. — Beilage: Besprechung G. Brah-Müller'scher Compositionen (Op. 22, 24—26). — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 20. Recensionen („Hermione" von M. Bruch und Populaire Vorträge über Bildung und Begründung eines musikalischen Urtheils von H. Küster). — Berichte (u. A. einer über die Aufführung von Berlioz' Requiem in Leipzig) und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 21. Besprechungen (Allgemeine Musik- und Harmonielehre von J. Helm und „Tanzmomente von J. Herbeck). — Berichte und Notizen. — Kritischer Anzeiger.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Seit Sonntag kennt sich der Bayreuther „nimmer aus". Von nah und fern erschienen die Freunde, Förderer und Anhänger Wagner's, um die festlichen Tage feiern zu helfen. Leipzig stellte zum singenden Heerbann ein Contingent von 130 Damen und Herren, aus Magdeburg kamen 70, aus Berlin allerdings nur 30. Welch ein Chor, welche Chorleistungen in der Neunten und beim Kaiser-Marsch! Die HH. Riedel, Rebling und Stern hatten als Unterfeldherren dem Generalissimus wacker in die Hand gearbeitet. Begeisterung überall, der Jubel gipfelte in rauschenden Ovationen, sobald Wagner sich zeigte, sprach, mit dem Stabe in der Hand seine Flammenschrift schrieb. Das Orchester, aus den vorzüglichsten Elementen bestehend, war nach wenigen Proben ein Ganzes geworden, die Klangwirkung, wenn es galt, überwältigend. Grün, Singer, Wild, Wilhelmj sassen an den ersten beiden Pulten — wo man hinblickte, ein Concertmeister, Jeder ein Virtuos! „Eine solche Compagnie kommt sobald nicht wieder zusammen", wir werden uns bemühen, die Namen Aller zu erfahren. Schon die Generalprobe berechtigte zu den kühnsten Hoffnungen. In Mitten eines engeren Zeugenkreises wurde der Grundstein am Mittwoch versenkt. Der ungünstigen Witterung wegen fand die Feierlichkeit im Theater ihren Abschluss, Bürgermeister Muncker beglückwünschte Wagner, dieser antwortete in längerer Rede, Banquier Feustel brachte ein Hoch dem König Ludwig, dem Beschützer des deutschen Meisters und schloss mit einem Hoch auf Kaiser Wilhelm, den Schirmherrn des deutschen Reiches. Um 5 Uhr begann die Aufführung. Wagner wurde stürmisch begrüsst. Dem Kaiser-Marsch folgte die neunte Symphonie, Orchester und Chor ausgezeichnet. Kaum endender Beifall lohnte die herrliche That; mit Blumen und Kränzen schmückten die Sängerinnen den glücklichen Sieger.

* Die Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins vom 27. bis mit 30. Juni d. J. in Cassel wird drei Concerte mit Orchester, eine Kammermusikaufführung und ein Kirchenconcert umfassen, und sollen dabei u. A. Compositionen von Liszt („Legende von der heiligen Elisabath"), Raff (Waldsymphonie und Violinconcert), Volkmann, Rubinstein, Svendsen („Sigurd Slembe"), Lassen, Rheinberger (Clavierquartett), H. Schütz („Die sieben Worte") und Bach zur Aufführung gelangen. Gastfreundlichste Aufnahme von Seiten der Bewohner Cassels ist nicht nur den von auswärts kommenden Mitwirkenden, sondern auch den sich zeitig genug anmeldenden zuhörenden Mitgliedern des Allgemeinen deutschen Musikvereins in Aussicht gestellt.

* In Bezug auf die seiner Zeit nahe bevorstehende Aufführung des Requiem von Berlioz durch den Riedel'schen Verein in Leipzig brachte das Berliner „Echo" die Notiz, es seien „die vorgeschriebenen vier Orchester, wohl in Rücksicht darauf, dass die Aufführung allzu kostspielig werden würde, auf ein einziges reducirt worden, ohne dass man bedacht habe, dass das monströse Werk dadurch geradezu ungeniessbar werden müsse." — In diesen wenigen Zeilen documentirt sich ebensoviel Unkenntniss und Unverstand als Anmaassung. Das „Echo" weiss gar nicht, um was es sich handelt, es redet wie der Blinde von der Farbe und scheut sich doch nicht, mit der Miene der Unfehlbarkeit ein absprechendes Urtheil in die Welt hineinzuorakeln. Wäre das „Echo" so genau informirt, wie es sich geberdet, so müsste es wissen, dass die vier Orchester blos im „Dies irae" vorgeschrieben sind. Ferner hätte die einfachste Ueberlegung dem „Echo" sagen müssen, dass kaum in irgend einer Stadt, und wäre es die musikalischste (als welche doch z. B. Leipzig gilt), eine genügende Anzahl von Kräften zu beschaffen ist, um das „Dies irae" in seiner Originalgestalt zur Darstellung zu bringen. Die Frage nach der Kostspieligkeit könnte also jedenfalls erst in zweiter Linie stehen. Ebenso werden nur in den seltensten Fällen die für eine vorschriftgemässe Aufführung passenden Räumlichkeiten zur Verfügung stehen. Wie die Voraussetzungen des „l falsch sind, so muss natürlich auch der an dieselben gekn kühn als unwiderlegliche Thatsache hingestellte Schluss gä in der Luft schweben. Dass das Requiem bereits in Alte in der reducirten Gestalt zur Aufführung gekommen un dort versammelten Musikern gar nicht so „monströs" und „niessbar" erschienen ist, wie das „Echo" meint, diese Sache scheint demselben ganz entgangen zu sein. — E sich an diesem Beispiel wieder einmal ersehen, mit w traurigen Leichtfertigkeit von den Zeitungen oft in den hineingeredet wird, und zwar nur um Etwas zu sagen, si Miene der Sachkenntniss zu geben; mag das Gesagte auch so grundlos sein und man sich noch so sehr dabei blamire

* Die rührige Singakademie in Gr. Glogau hat sic nächsten Herbst die nicht zu unterschätzende Aufgabe eine führung von Liszt's „Legende von der heiligen Elisa gestellt.

* Das am 7. und 8. Juni in Utrecht stattfindende M fest der Maatschappij tot Bevordering der toonkunst hat in Programm u. A. auch Brahms' Deutsches Requiem a nommen.

* Der Fonds für das in Hannover zu stellende Mar ner-Denkmal ist bereits auf 7000 Thlr. angewachsen fehlen somit nur noch 3000 Thlr an der nöthigen Summe

* In Dresden veranstaltete am 1. Pfingstfeiertag der mische Männergesangverein Hlahol aus Prag bei einer theiligung von 120 Sängern ein Concert zum Besten des sionsinstitutes der „Genossenschaft deutscher Bühnenangehöri

* Die zur Errichtung einer Balfe-Statue in Londo nöthigten pecuniären Mittel sind nunmehr aufgebracht. Das nument wird im sogenannten „Poetenwinkel" der Westmin abtei postirt werden. Der Name dieses Ortes dürfte jedoch a Bezug zu dem Charakter der Balfe'schen Musik stehen, in wohl nicht einmal ein Engländer Poesie finden kann.

* Gelegentlich des am 7. Mai im Mannheimer Hoftht begangenen 25jährigen „Freischütz"-Jubiläums fand zugleich 150. Aufführung dieses Werkes daselbst statt. Weber's Meis werk, welches seiner Zeit an der genannten Bühne um 24 caten (!) erworben worden war, hat derselben bis jetzt 56,00 eingebracht.

* Die zum Besten des Schiller-Denkmals in Wien beab tigte Aufführung von Weber's „Abu Hassan" im dasigen Theater ist bis zum Herbst verschoben worden.

* Für die italienische Opernsaison 1872—73 zu New-Y sind nunmehr die Damen Lucca und Kellog gewonnen wo

* Ende dieses Monats soll im Hoftheater zu München We heimer's „Theodor Körner" in Scene gehen.

* A. Rubinstein arbeitet, wenn wohl auch nicht d den Misserfolg des „Feramors" dazu angeregt, eifrig an s neuen Oper „Pietra".

* Johannes Brahms hat seinen Sommeraufenthalt heuer wieder in Baden-Baden genommen.

Auszeichnung. Der Gesangsprofessor Josef Goldber London erhielt für die Verdienste, welche er sich bei der im trage der k. ital. Regierung vollzogenen Reorganisation sämmtlichen Conservatorien der apenninischen Halbinsel erw hat, vom König Victor Emanuel das Ritterkreuz des Ordens italienischen Krone.

Gestorben. In Cöln verschied am 11. Mai der Professo dortigen Conservatorium, Franz Derckum. — In Turin gin früher in grossem Rufe stehende Contrabassist Luigi Ang heim.

Briefkasten. *A. S.* in *C.* Wir bitten Sie sehr, sich Ihre bei Ihrem „Nomadenleben als Director einer ambulanten Bühne" do bewundernswerthe „umfassende Thätigkeit als Feuilletonist und Berichterstatter fast sämmtlicher Zeitungen der östlichen Provin durch Sorge um Stoff für unser Blatt nicht noch mehr zu erschweren, wir bescheiden uns vollständig mit dem Probeberich *G. T.* in *B.* Wer Schmutz angreift, besudelt sich, diese Wahrheit ist in diesem Falle erst recht anzuwenden.

Anzeigen.

[175.] **Noch einmal!**

Herr Tyszkiewicz annoncirt in seinen Mussestunden unverdrossen weiter und zwingt dadurch Andere, die weit Nützlicheres zu thun haben, dem Beispiele zu folgen. Die neueste Stilübung in No. 20 der Berliner Musikzeitung „Echo" empfehle ich allen Freunden des Humors aufrichtig, namentlich den Anhang, in welchem „der Director beschliesst". So etwas muss man sehen und lesen, um es zu glauben. In der Hauptsache haben die Betheiligten gewiss mit Befriedigung Notiz genommen von dem Eingeständniss des schreib- und redseligen Herrn Directors: Ich bin rücksichtslos gewesen! Von der Erkenntniss bis zur Besserung ist ja nur ein Schritt.

An mich sind drei perfid-mysteriöse Zeilen gerichtet: „Indem Herr Tappert mir direct geschrieben, so ist die Angelegenheit, soweit sie ihn betrifft, eine persönliche zwischen ihm und mir, bis sie endgültig erledigt ist; — die Art der Erledigung werde ich bekannt machen". Wenn der Herr T. es mit dieser Drohung oder Verheissung nicht eiliger hat, als mit seinen früheren, so würde die Welt vergeblich auf ihre Erfüllung warten, unterdess aber vieles Mögliche und Unmögliche aus diesen Zeilen herauslesen. Meine Absicht ist, Missverständnissen vorzubeugen. Ich bestreite, dass zwischen uns noch irgendwelche persönliche Beziehungen existiren. Mein Brief hatte wirklich nicht den Zweck, solche anzubahnen, was kann mir an dem Director der Freien Hochschule gelegen sein? Geleitet von der Annahme, Herr T. habe die Absicht zu beleidigen nicht gehabt, vielmehr nur in „ungemüthlicher" Stimmung „rücksichtslose" Unbesonnenheiten begangen, wollte ich ihm Gelegenheit bieten, das Geschehene auf irgend eine Art wieder gut zu machen. Am 1. Mai richtete ich folgendes Schreiben an ihn. „Ew. Hochwohlgeboren publiciren in der „Voss. Zeit." von heute einen Erlass, der mich zu einigen Bemerkungen zwingt. Da Sie auf redlichem Wege für die Kunst streben, so muss es wohl nur ein Irrthum sein, wenn angeblich kein einziger Pole mehr die Ehre hat, an der Jacobi'schen Hochschule zu unterrichten; am Sonntag (28. April) fungirten doch ausser Ihnen noch zwei, wie Sie selbst zugaben. Sollten die Beiden schon wieder entlassen sein? Wohl möglich. Ob es redlich war, sechs Musiker namhaft zu machen, von denen fünf noch vor Eröffnung der Anstalt sich zum Rückzuge bewogen gefühlt haben, will ich hier nicht untersuchen; mindestens befremdend ist es jedoch, ein Schriftstück veröffentlicht zu sehen, das nach Ihrer eigenen Behauptung ein anständiger Mensch nicht unterschreiben kann. Der Vorwurf, das Institut in Misscredit gebracht zu haben, fällt auf Sie zurück.

Es würde mir nachträglich leid sein, wenn die Herren Müller und Seiffert mich Ihnen wirklich angeboten hätten; sie waren dazu gar nicht berechtigt, konnten auch keinen dahin zielenden Auftrag von mir haben, da ich nicht das Geringste von Ihren Plänen wusste. Wenn es Ihnen beliebte, Mehreren*) gegenüber zu sagen, ich hätte ebenfalls durch Unterzeichnung des in Rede stehenden Actenstückes „Subordination" etc. angelobt, so kommt mir das wohl nicht ganz redlich vor, aber man muss bedenken, dass die deutsche Sprache nicht ihre Muttersprache ist, und Manches anders gemeint sein mag, als es klingt.

Den Schluss des Inserates habe ich — aufrichtig gesagt — nicht verstanden. Sind Sie etwa der Ansicht, ich ginge nicht den redlichen Weg in der Kunst? Falls dies Ihre Meinung ist, dann bitte ich um beschleunigte Mittheilung der unleugbaren Thatsachen, mit welchen Sie „„zu Diensten stehen"" wollen."

Im Codex der Raufboldigkeit ist ein anderes Verfahren angegeben, der von mir eingeschlagene Weg erschien mir als ein menschlich-natürlicher, und deshalb betrat ich ihn. Die Aufforderung zuletzt war mehrdeutig: Hr. T. konnte die „Thatsachen", falls sie vorhanden, veröffentlichen, ohne sich weiter um mich und meinen Brief zu bekümmern; er konnte mir persönlich gegenüber den Beweis der Wahrheit antreten, event. sich entschuldigen u. s. w. Ich wollte irgend eine schriftliche Erklärung. Statt ihrer kam Hr. T. nach 3 Tagen zu mir, diesmal als „Graf Tyszkiewicz". Er traf mich nicht, erbat sich aber die Benachrichtigung, wann ich anderen Tags für ihn zu sprechen sei. Am 4 Mai schrieb ich ihm: „In der sicheren Erwartung, dass Ihr Besuch den Zweck hat, die schriftlich geforderte Erklärung mündlich abzugeben, bin ich für Sie morgen Vormittag zu sprechen"

Statt des Erwarteten erschien ein Bote mit folgender Epistel, dat. 5. Mai: „Ew. Wohlgeboren habe die Ehre mitzutheilen, dass ich heute Vormittag über meine Zeit absolut nicht verfügen kann. Mein gestriger Besuch hatte keinen anderen Zweck, als einen direct gemachten Schritt möglichst correct zu würdigen. Zu Ihrer Disposition auf alle Weisen verbleibend, bitte ich Sie höflichst bis Dienstag den 7. Mai auf nähere Antwort warten zu wollen, im Falle, dass es Ihnen unmöglich wäre heute Sonntag, **nach** Zehn Uhr Abend mir Rendez-vous zu geben.

P. S. Bitte gar nicht zu glauben, dass ich mich von einer schriftlichen Antwort durch mündliche Erklärungen los zu machen beabsichtige oder suche. Geschriebenes oder gesprochenes Wort sind sich gleich."

Das Verlangen, Abends nach 10 Uhr mit Hrn. T. am dritten Orte zusammen zu treffen, kam mir unter den obwaltenden Umständen mehr als sonderbar vor; der Bote erhielt den Auftrag, zu sagen, ich ginge am Nachmittag nicht aus, der Hr. Graf solle sich bei mir einfinden. Dieser liess sich nicht sehen, auch am 7. Mai blieb Alles still. Vierzehn Tage sind unterdess vergangen, ich weiss nun, was ich vom Director der Hochschule zu halten habe, ich erwarte keine Erklärungen mehr und gedenke die weiteren Eruptionen von dieser Seite zu ignoriren.

Wer auch nur einer Zeile von Hrn. T. bedarf, um sich ein Urtheil über mich zu bilden, für den will ich getrost umsonst gelebt haben.

Dem Scharfsinne Desjenigen zolle ich im Voraus Bewunderung, der im Stande sein sollte, aus dem Verhalten des Hrn. Grafen, aus den Publicationen des Hrn. Directors die volle Zurechnungsfähigkeit zu beweisen.

W. Tappert.

*) Zwei Namen angegeben.

[176.]

Compositionen
von
Rud. Weinwurm
erschienen bei
Buchholz & Diebel in Wien.

„Liebeslieder" in Walzerform für Männerchor und Clavier. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 5 Sgr.
— — Arrangement für Clavier 2händig. 17½ Sgr.
4händig. 22½ Sgr.

„Vier Lieder" von M. Greif für eine tiefe Stimme mit Clavierbegleitung. No. 1. Der Abend. 5 Sgr. No. 2. Das kranke Mägdlein. 7½ Sgr. No. 3. Schattenleben. 5 Sgr. No. 4. Am Brunnen. 7½ Sgr.

„Jägerchor" aus Ferd. Hiller's „Operette ohne Text", bearbeitet für Männerchor und Clavier (4händig) und Begleitung von 4 Hörnern ad libitum. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 8 Sgr.

„Alpenstimmen aus Oesterreich" für Männerchor und Clavier. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 25 Sgr.
— — Arrangement für Clavier allein 4händig 20 Sgr.

Unter der Presse. { **„Alpenstimmen aus Oesterreich"**, Arrangement für 1 Singstimme mit Clavier.
— — Arrangement für Clavier allein 2händig.

[177.] In meinem Verlage erschien:

Ad. Kullak,

Op. 17.

Kunst des Anschlags.

Ein Studienwerk für vorgerücktere Clavierspieler und Leitfaden für Unterrichtende.

Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.

Leipzig. **Friedrich Hofmeister.**

Neue Kammermusikwerke

[178.] im Verlag von

E. W. Fritzsch in Leipzig.

Franz von Holstein,

Trio in Gmoll für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 18. Pr. 3 Thlr.

Johan S. Svendsen,

Quartett in Amoll für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, Op. 1. Stimmen. Pr. 2 Thlr.

Quintett in Cdur für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell, Op. 5. Part. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen. Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.

Josef Rheinberger,

Duo in Amoll für 2 Claviere, Op. 15. Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.

Quartett in Es dur für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell, Op. 38. Pr. 3 Thlr. 20 Ngr.

Ferd. Thieriot,

Trio in Fmoll für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 14. Pr. 3 Thlr.

Sonate in Bdur für Pianoforte und Violoncell, Op. 15. Pr. 2 Thlr.

Quintett in Ddur für Pianoforte, 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, Op. 20. Pr. 4 Thlr.

Aug. Winding,

Quartett in Ddur für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell, Op. 17. Pr. 4 Thlr. 20 Ngr.

[179.] **Offene Stellen für Musiker.**

Gesucht: Ein Concertmeister für die Stumpff'sche Capelle zu Amsterdam. Adr. **Musikdirector Stumpff** daselbst, Plantage V 93. — Ein Oboer für das Leipziger Stadttheater. Adr. **Capellmeister G. Schmidt** daselbst. — Ein 3. Waldhornist für die Hofcapelle zu Braunschweig. Adr. **Hofmusikdirector C. Zabel** daselbst.

[180.] In meinem Verlage sind erschienen:

Joachim Raff.

Op. 165.

La Cicerenella.

Nouveau Carneval pour le Piano. 1 Thlr.

Op. 168.

Fantasie-Sonate

für Pianoforte. 1 Thlr.

Leipzig.

C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.
(R. Linnemann.)

Neue Musikalien

[181.] im Verlage von

C. Merseburger in Leipzig.

Brähmig, Bernh., Blumenlese aus Fr. Schubert's, C. M. v. Weber's und Fr. Kuhlau's Werken für Pianoforte zu 2 und 4 Händen. **Heft I., II., III.** à 15 Sgr.

—— Praktische Clavierstudien, enthaltend die wichtigsten Grundlagen der Claviertechnik. *Op. 29.* Heft I., II. à 22½ Sgr.

Engel, D. H., Einleitung und Doppelfuge in Amoll für Orgel. Op. 49.

Schreiber, Gust., Elementarstücke für den Pianoforte-Unterricht zu 4 Händen.

Volckmar, Dr. W., 6 leichte und instructive Violin-Duette. Op. 258. Heft I. 15 Sgr., II. 22½ Sgr.

Wolfram, E. H., Violinstücke mit Begleitung der Orgel, resp. des Pianoforte. Eine Sammlung classischer Stücke, für Präparandenschulen, Seminarien etc. bearbeitet. Heft I., II. à 22½ Sgr.

Kinder-Clavierschule

[182.] von

Louis Koehler.

Fassliche und fördernde theoretisch-praktische Anleitung

mit mehr als 100 Originalstücken und Uebungen.
Eingeführt in zahlreichen Conservatorien, Seminarien und Clavierlehr-Anstalten.

Revidirte und verbesserte Original-Ausgabe.
Siebente Auflage. Preis netto 1 Thlr.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's** Musikalienhandlung.
(R. Linnemann.)

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 31. Mai 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ
für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 23.

Inhalt: Musik und Sprache. Von Dr. Friedrich von Hausegger. (Schluss.) — Kritik: Musikalisches Conversations-Lexikon, herausgegeben von H. Mendel. 1. Band. — Tagesgeschichte: Musikbriefe aus Bayreuth und Wien. (Fortsetzung). — Concertumschau. — Engagements und Gastspiele. — Kirchenmusik. — Opernübersicht. — Journalschau. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Kritischer Anhang: Sechs Solostücke für Violine von L. Schlösser, sowie Pianofortetübertragungen deutscher Volkslieder durch L. Pabst. — Briefkasten. — Anzeigen.

Musik und Sprache.

Von **Dr. Friedrich von Hausegger.**

(Schluss.)

VII.

Dein Gutgedachtes in fremden Adern
Wird sogleich mit dir selber hadern.
Goethe.

Zwei Momente waren es, welchen wir danken müssen, dass mit der Einführung einer fremden Cultursprache nicht ganz und gar alles musikalische Leben versiegt ist; das der Muttersprache treu gebliebene, von ihr lebendig erhaltene Volkslied und das aus einer früheren Periode überkommene musikalische Material. Leider hat uns der blüthentödtende Reif der fremden Sprache um die Klänge der ältesten Volksmelodien gebracht.

Von den ältesten Zeiten sind wohl Ueberreste weltlicher Gesänge vorhanden, doch keine Melodien, sondern nur die Verse, und diese lateinisch. Von alter Musik hatten sich Reste im Gemeindegesang erhalten, welcher später von Ambrosius und Gregor bestehende Normen erhielt. Zu einer weiteren Entwickelung konnte er es nicht bringen, und es ist gewiss ein charakteristischer Zug, dass das Antiphonarium, welches die zur Liturgie gehörigen Gesänge enthielt, mit einer Kette am Altare Petri befestiget wurde.*) Von diesen alten Gesängen einen Rückschluss auf die griechische oder hebräische Musik zu ziehen, wie Manche wollen**), scheint gewagt, da der Geist, das Wesen dieser doch nur im Texte ruhte, nur aus diesem heraus das Verständniss dafür erwachsen konnte, was bei den todtgeborenen Formen jener christlichen Gesänge nicht mehr der Fall war. Fehlt ihnen doch das Wesentlichste der alten Musik, ein klarer Rhythmus. Schmiegte sich der quantitirende Ambrosianische Gesang noch metrisch enger an die Sprache an, so schritt der Gregorianische Gesang theilnamslos in Noten von gleicher Dauer über seinen Text dahin.

In halbverstandenen Theorien war die griechische Musik dem Abendlande überliefert worden und hatte zwar keinen fortbildungsfähigen Organismus, aber ein Problem für die Gelehrtenwelt jener Zeit hinterlassen. Am todten Körper wurden die Eigenschaften des Tones untersucht und darüber complicirte Theorien gebaut, die in der praktischen Ausführung wunderliche Ergebnisse zu Tage förderten. Was dem melodienschaffenden Sprachgeiste nie beigekommen wäre, darauf verfiel man auf dem Wege des Versuches. Rathlos, den vorhandenen Tonstoff zu verwenden, ohne inneren Antrieb dazu, übernahm es der Verstand, die spröde Empfindung zu suppliren und erschöpfte sich in allen möglichen Combinationen. Da geschah es denn, dass man, was vorhin nie geschehen war, die Töne auch, statt nebeneinander, übereinander hinstellte und gleichzeitig erklingen liess. Die von Natur aus mitklingenden Töne erschienen die geeignetsten dazu, und so gerieth denn Hucbald auf den „wunderlichen Zusammenklang“ seines Organum.

War der Melos bei den Alten das unerlässlichste Merkmal jeder Musik, ja die Musik selbst, so verschwand er nun für lange Zeit gänzlich, um erst spät wieder zur herrschenden Geltung zu gelangen, erst,

[1]) Allerdings kam Aehnliches im Mittelalter häufig vor.
[2]) u. A. Beaulieu u. a. O.

nachdem ihm seine Unterlage, eine lebenskräftige Sprache, wiedergegeben war.

Man hat die Entstehung der contrapunctirenden Formen einem inneren Bedürfnisse zuschreiben, man hat sie, wie Alles, was jene Zeit im Drange der verschiedensten Einflüsse hervorgebracht hat, aus dem allmächtigen Geiste des Christenthums erklären wollen. Näher scheint es mir jedoch zu liegen, dass sie ihren Entstehungsgrund in der musikalischen Unbehilflichkeit der damaligen Zeit, in der Unfähigkeit, Melodien zu schaffen, findet, und diese erklärt sich eben, wie mehrerwähnt, daraus, dass dem Gefühle durch das Einschieben einer fremden, liebearmen Sprache die Quelle seines Lebens verstopft worden war. Es ist dabei nicht zu verkennen, dass, wie weiter entwickelt werden soll, gerade dieser scheinbar ungünstige Umstand es war, dem die künftige Musik ihre so üppige, allseitige Entfaltung verdankt. Er wirkte eben mit der Macht eines stromhemmenden Hindernisses; die lange zurückgestauten Wellen mussten sich endlich zu überschwellender Höhe ansammeln, um mit nie geahnter Gewalt durchzubrechen.

Wurde also wiederholt die fremde Sprache als Ursache dieser Stockung angeführt, so muss noch dazu genommen werden, dass mit ihr eine Anzahl stehender Redensarten in den Cultus und damit in die Musik eingeführt worden waren, welche in endloser Wiederholung ihre Bedeutung für das Gemüth bald vollends verlieren mussten. In tausendfacher Wiedergabe den Worten: *Kyrie eleison* u. s. w. stets einen neuen, ihren Gemüthsinhalt treffenden Ausdruck zu geben, das war eine reine Unmöglichkeit. Naturgemäss hatten mit den stehenden Sprachformeln sich stehende musikalische Formeln verbinden müssen, und der Versuch dazu liegt allerdings vor. Allein die Schatten der Tonwelt, welche dem Alterthume entstiegen waren, wollten keine Ruhe mehr finden; sie lechzten nach Menschenblut. Mit der Speculation ging das Experiment Hand in Hand. Was wollte man doch anfangen mit diesen ruhelosen, aber lebensbaren Schemen? Der Drang, sie in ihrer Selbständigkeit kennen zu lernen und festzuhalten, war erwacht; ihm entstand zunächst eine sowohl Werth als Tonhöhe bestimmt und anschaulich bezeichnende Tonschrift.

Mit allen Hilfsmitteln vermochte aber die Theorie der Praxis wenig in die Hände zu arbeiten. Bei dem Abhandensein innerlich entwickelter Regeln, bei dem Mangel einer inneren Triebkraft zum Schaffen war sie auf den Versuch angewiesen. Meist dem Volksliede entlehnte Melodien wurden, nicht in ihrer inneren melodischen Bedeutung, sondern einfach als Toncomplexe (denn selbst solche frei zu schaffen, schien die Zeit zu arm) aufgenommen und in der nun einzig möglichen Art verwendet. Eine melodische Fortbildung war nicht denkbar; dazu fehlte es ja eben an der Grundbedingung. Daher wurde der gegebene Toncomplex wiederholt und abermals wiederholt. Schon hatte die Theorie die Möglichkeit des gleichzeitigen Zusammenwirkens verschiedener Stimmen (nicht Melodien!) entdeckt; dies gab dem Verstande, welcher sich nun fast ausschlie des musikalischen Schaffens bemächtigt hatte, Anhaltspunct zur Fortbildung. Die sich wiederhol Notencomplexe wurden verschiedenen, nacheina folgenden Stimmen zugetheilt. Dabei war es nicht Sache der (brach liegenden) Erfindung, sondern mehr der Berechnung, welcher allerdings das nie se gende kritische Gehör zu Hilfe kam, der das T aufnehmenden Stimme eine begleitende zuzufügen. entwickelte sich die contrapunctische Kunst, eine seltsamsten Gebilde des menschlichen Geistes, meh dem Sinne des Verstandes, dem Auge, als mit de Gefühls, dem Ohr, aufzufassen.

Alle Künste und Künsteleien, welche die C punctik der Niederländer aufweist, dürften in Erwähnten einen genügenden Erklärungsgrund fi Es gibt kaum irgend eine Combinationsmöglichkeit hier nicht ihre Verwirklichung gefunden hätte. dem Gefühle, sondern dem Scharfsinne wurden Rä mannichfaltiger Art vorgelegt. Ein geistreiches, seelenloses Spiel mit Tönen wurde eröffnet, we selbst in neuester Zeit noch seine Anhänger find

Auffallend hat man es gefunden, dass jene für ihre ernsten, kirchlichen Zwecken dienenden werke ihre Grundmotive häufig frivolen, dem G des Tonstückes geradezu widersprechenden Volksli entnahm. Wird damit einerseits Zeugniss abgelegt für, dass das Verständniss für den inneren *Sinn* Melodie damals vollständig verloren gegangen war bestätigt es andererseits unsere Meinung von der g lichen Unfähigkeit jener dem Sprachleben entfremd Kunstmusik, Melodien zu schaffen, daher sie denn so nahm, wo sie nur zu finden waren. In der Ausführ wurde nun eine solche Melodie behandelt, wie Ps von den Erinnyen. Mit Mühe wird man die gefolt gliederverrenkte, zu den unmöglichsten Stellungen zwungene Melodie in einem solchen Tonwerke wiede kennen. Darauf kam es aber gar nicht an. Wie dem Flei der böse Geist durch Kasteiungen, wurde das Pr einer solchen Melodie ausgetrieben, und so blieb ein bleiches, willenloses Gerippe zurück, einen An zu fördern aus menschlichen Gebeinen, aber ohne Fl und Blut.

Die Masse des von den Contrapunctikern Ges fenen erklärt sich, wenn man mit uns ihr Schaffen nehmlich als Verstandesthätigkeit auffasst. Weit fernt von uns sei aber, diese Thätigkeit zu unterschä welche wie die Triebe der Wurzel der künftigen M unbedingt vorangehen musste. Keineswegs soll behauptet werden, dass einzig und allein und Ausnahme der Verstand in diesem Schaffen sich thätigte. Der gründlichste Kenner der niederländis Contrapunctik, W. Ambros, ertheilt ihr das Zeu einer tiefsinnigen, auch das Gemüth erfassenden K Freilich ist ihr auf dem Boden des Gemüthes eine mystische, als eine klar ausgedrückte, zweif hervortretende Bedeutung eigen; den entgeiste Formen suchte das von aussen hinzutretende Ge

dem es versagt war, sie innerlich zu durchdringen, mindestens symbolische Bedeutung zu verleihen. Das *hoc significat* musste die Stelle des *hoc est* vertreten, eine Eigenthümlichkeit, die die ganze damalige Kunst charakterisirt; in ihr hat man mit Recht den inneren Zusammenhang der damaligen Musik mit der Richtung der Zeit gefunden.

Dass aber auch tiefere, unmittelbar dem Gefühle entquellende Momente in jener Musik oft aufspringen, wie ungeahnte Blüthen, um so mächtiger überraschend und inniger ergreifend, soll nicht geleugnet werden. Nur übertäubt durch fremde Einflüsse, nicht vollends erstickt war das Gemüthsleben jener Zeit. Es offenbarte sich, wo es nur durchzubrechen vermochte. Und war es in der künstlichen Musik auch der Rathlosigkeit anheimgefallen, welche ihm die Sicherheit der selbständigen Bewegung raubte, so tönte es doch frei und unbeirrt im Volksleben aus. Das Bedürfniss, welches jene Tongelehrten zum Volksliede drängte, lehrte sie auch dessen gemüthvolles Wesen ahnen. Was ihr gebundener Wille selbstthätig nicht hervorzubringen vermochte, das drängte sich ihnen hier unwillkürlich als ein Fertiges auf. Kein Wunder, wenn der benachbarte Wald, welcher den Kunsttempeln der Musik trockene Blumenzierden leihen musste, zuweilen den Duft seiner lebenden Blüthenpracht in seine Hallen hinüberbrachte.

VIII.

Immer reicher durch der Vorzeit Gaben
Beut ein Geschlecht dem andern froh die Hand.
A. W. Schlegel.

Eines war der grosse unverkennbare Gewinn jener seltsamen äusserlich zusammengegliederten Tonconstructionen, welche die Kunst der Niederländer lieferte: man lernte eine Tonmasse an sich, abgesehen von jedem anderen Inhalte, als ein Ganzes zusammenfassen. In nebelhaften Umrissen anfangs, allmählich immer sichtbarer tritt die musikalische Form, und mit ihr der Sinn für die Harmonie, d. i. für eine nach einem gemeinschaftlichen Gesichtspuncte geordnete Reihe der gleichzeitig erklingenden Massen hervor. Wie Knotenpuncte heben sich allmählich harmonische Tonkörper hervor, welche nun in ihren gegenseitigen Beziehungen erfasst und als gliedernde Interpunctationen verwendet wurden. Nicht die abstracten Versuche konnten die Bedeutung der Tonica, Dominante, Unterdominante u. s. w. klarlegen; mit ihnen wäre man über das theoretische Nachbeten nicht hinausgekommen; an der Anschauung musste sich das Gefühl dafür erst entwickeln. Von selbst drängten sich diese natürlichen Zusammenklänge und ihre Beziehungen zu einander dem Gehöre auf; die durcheinandergeschüttelten Töne, jedes äusseren Bandes ledig, ordneten sich von selbst allmählich nach den ihnen innewohnenden Naturgesetzen. Als ein lebendiges und ewig giltiges musste dieses Naturgesetz allmählich über die Willkür des Verstandes Macht gewinnen. Sowie einmal das Ohr begann, den musikalischen Schöpfungen zu lauschen, ward es auch berufen, seine Gesetze ihnen zu dictiren; eine andere Instanz wurde entscheidend für den Werth oder Unwerth der Musik. In den wirr durcheinanderfahrenden Tonelementen suchte sie den verbindenden Leitfaden, die harmonische Folge. An ihr knüpfte sich das Verwandte, sich so zur festeren Gestaltung vereinend; das äusserlich, zufällig Erscheinende wurde allmählich abgestreift. Aus diesem Verdichtungs- und Ausscheidungsprocess ging in geklärten Formen die Harmonie hervor; den Niederländern folgte Palestrina. Es ist hochinteressant, zu verfolgen, wie die Musik aus ihrem chaotischen Zustande nun auf gänzlich verschiedenem Wege sich wieder ihrem ursprünglichen Ziele näherte, bereichert mit den vielseitigen Erfahrungen ihrer gezwungenen Wanderung. Nachdem sie mit der Sprache ihre leitenden Pfade verloren und sich ins Dickicht der Contrapunctik verirrt hatte, erschloss sich ihr plötzlich der Reichthum und die Tiefe einer Welt, welche sie vorhin nur flüchtig gestreift hatte.

Mit der Harmonie war die Bedeutung des Tones an sich ins volle Bewusstsein getreten. Der Tonwelt erschlossen sich innere Beziehungen; sie vermochte fortan äusserer festigender Bänder zu entbehren. In der Harmonie offenbarten sich die Natureigenthümlichkeiten des Tones; man lernte (in der Naturharmonie) seine natürliche Schwere, seine Neigungen nach anderen Tönen hin kennen; man lernte je nach diesen verschiedenen Neigungen den Schwerpunct mehrerer Töne bestimmen und sie diesem entsprechend aneinanderfügen. Die Auffindung und Anwendung der Harmoniegesetze wäre etwa mit der Erfindung des Bogenstils in der Architektur zu vergleichen. Auch hier hatte die Kenntniss und Verwerthung der Natureigenthümlichkeit des Materiales dahin geführt, selbst bei den gewagtesten Zusammenstellungen jeder äusseren Stütze entbehren zu können. Sowie hier der Willkür des Schaffens durch die Beschaffenheit des Materials und durch die Beschränkung desselben ein Damm gesetzt wurde, so gewann auch das Tonschaffen festere Gestalt, freilich verbunden mit grösserer Einschränkung. Das bewusste Auftreten der Töne, welche in ihren Harmonien klar auf ihren Ursprung in ihrem Zusammenhange hinwiesen, konnte der Beweglichkeit der Sprachmelodie, welche flüchtig wie ein Windhauch über die Wellen der Rede hinstreift, ohne irgend zu verweilen oder sich Rechenschaft von seinen Wegen zu geben, nicht Rechnung tragen. Mit der Sicherheit eines Auftretens, welches jeden Schritt misst, war auch die Schwerfälligkeit eines solchen verbunden. „Die gewaltigen Accorde wandeln daher wie marmorne olympische Göttergestalten, minder melodiös gebildet, als im Ganzen das Gemüth bewältigend; sie ziehen vorüber, kraftvoll, weihevoll erstaunend, doch ohne die Seele im Tiefsten zu erregen.“ Dieses treffende Urtheil Krüger's über das *Stabat mater* Palestrina's kennzeichnet seinen Stil im Ganzen.

Von Wesenheit für unsere Betrachtung ist es, dass der zum Selbstbewusstsein gelangte Ton mit überwältigender Macht wieder seine Sehnsucht nach dem Worte kundgab. An Stelle der sorglos kindlichen Hingabe trat die Liebe der mündig gewordenen Jungfrau. Nicht Hand in Hand mit dem Worttexte, wie es in der griechischen Musik, wie es im Volksliede der Fall war, sieht man sie wandeln; aber ihr Sehnen erhält Ausdruck, indem sie nun seinem Geiste lauscht, denselben in sich aufnimmt und in ihrer Sprache wieder ausströmt. Eine individuelle Sprache freilich konnte diese Musik nicht sprechen; allgemein Gefühltes wiederzugeben musste sie sich begnügen. Sie war so recht ausersehen, dem noch im dunklen Untergrunde des individuellen Bewusstseins ruhenden Gemeingefühle der Andacht, der ahnungsvollen Erhebung zum Ausdrucke zu dienen; sie musste eine eminent religiöse Kunst sein; das Individuelle blieb ihr verschlossen.

Man hat in Palestrina die Blüthe der christlichen Tonkunst erblickt. Er, wie kein Anderer war ein Auserlesener der Kirche; sein Schaffen wurde als der höchste Ausdruck christlichen Wesens gepriesen. Im vollen Umfange kann dies nicht zugestanden werden. Man vergegenwärtige sich nur, dass Palestrina's Auftreten in die Zeit der Renaissance in Italien (gleichzeitig mit Rafael und Michel Angelo) fällt. Das heitere kunstsinnige Griechenthum, welches vornehmlich durch die sorgsame Pflege der Päpste und Cardinäle wieder im Kunstleben wirksam zu werden begann, der erwachte Sinn für Formenschönheit, die Vertiefung des Kunstgefühles, die lebensfrohe Anschauung, welche damit ins Leben traten, mussten wesentlich umgestaltend auch auf die Musik wirken. Zunächst galt es, den überflüssigen Ballast, mit dem sie sich beladen hatte, abzuwerfen und zu jener Einfachheit zurückzukehren, welche ihr allein eine dem wiedererwachten griechischen Kunstgeiste ebenbürtige Stellung zu verleihen vermochte. Jener Geist, welcher Rafael's Madonnen die verklärenden Schönheitslinien, welcher Buonarotti's Gestalten das vollkräftige Leben verlieh, wirkte auch, wenngleich unbewusst, auf Palestrina's Schöpfungen zurück. Der Hauch der Antike, welcher belebend die welken Gefilde jener Zeit überschwebte, weht auch in den Tempelhallen, welche der römische Tonmeister des sechszehnten Jahrhunderts aus seinen Accorden errichtet hatte.

Schlusswort.

Von dem gemeinschaftlichen Ursprunge von Sprache und Musik ausgehend, haben wir ihren Trennungsprocess im Laufe der geschichtlichen Entwickelung skizzenhaft bis zu dem Momente verfolgt, in welchem die bei ihren Irrfahrten wunderbar bereicherte Musik sich durch Annäherung an die Sprache wieder ihrem ursprünglichen Wesen näherte. Meine Absicht, den Gedanken, welcher sich mir unabweisbar aufgedrängt hat, mehr durch beispielweise Beleuchtung, als in erschöpfender Darstellung wahrscheinlich zu machen und zu eingehender Betrachtung des bis nun zu sehr vernachlässigten Verhältnisses von Musik und Sprache einzuladen, fände noch vielfach unterstützende Belege in der geschichtlichen Entwickelung seit Palestrina bis auf unsere Zeit, sowie in einer sorgfältigeren Behandlung von Gebieten, die hier nur flüchtig berührt wurden. Ich erwähne die Entwickelung des Volksliedes, des Minne- und Meistergesanges. Dass ersteres sich der Sprachmelodie entrungen hat, bestätigen unter Anderem die dem Tonleben angehörigen Splitter, welche beim Lostrennungsprocesse der Sprach eanhaften geblieben sind, so die Allitteration, die Assonanz, der Reim, der Kehrreim, gewisse Ausrufungen von rein rhythmischer Bedeutung. Auch Minne- und Meistergesang halten sich noch knapp an die Sprache und stellen der kirchlichen Kunstmusik eine weltliche, freilich vielfach verkümmerte gegenüber.

Die seltsam ineinanderfluthenden verschiedenen Elemente, welche das Culturleben des Mittelalters beeinflussten, gelangten erst im Renaissance-Zeitalter zur theilweisen Klärung. Das Zurückgreifen auf das Griechenthum war dem Bedürfnisse entsprungen, das ursprünglich Menschliche in der eigenen Brust wieder zu Wort kommen zu lassen. Mit diesem Streben gingen die reformatorischen Ideen Hand in Hand. Für das Musikleben war es von entscheidendem Einflusse, dass die Muttersprache des Volkes wieder Eingang in die Kirche fand, dass die Gemeinde wieder lernte, Gott in ihrer Sprache zu preisen. Damit war, um mich so auszudrücken, der Sprachsinn der Musik und hiermit ihr Gemüthsinhalt wieder erweckt worden; in dieser Zeit geschah es, dass der *cantus firmus*, welcher seither, umwachsen vom verhüllenden Stimmengewebe, im Tenor lag, in den herrschenden Sopran hinaufrückte. Und ist es nicht auffällig, dass gerade in jener Zeit, welche dem deutschen Volke eine Uebersetzung des Wortes Gottes in seine Sprache gab und welche den Kirchengesang durch deutsche Texte wieder dem Herzen des Volkes zurückgab, die Melodie zur Selbständigkeit, ja bald wieder zur Alleinherrschaft gelangte?

Es bliebe noch der Einfluss der Ende des sechszehnten Jahrhunderts entstehenden Oper, die Reformbestrebungen Gluck's und namentlich als eine höchst interessante Erscheinung die Ende des achtzehnten Jahrhunderts zur Blüthe gelangende Formalmusik (sog. reine Instrumentalmusik) zu beleuchten. Aus einem Compromisse der Geberden (Tanz) und der Vocalmusik entstanden, riss sie für einige Zeit die Oberherrschaft über alle Gattungen an sich. Ueber die kurzathmigen Rhythmen des Tanzes, welcher nahezu ausschliesslich die Instrumentalmusik früherer Zeit ausmachte, hinaus hatte die in der Sprache neu aufgetauchte Melodie die Fähigkeit der Erweiterung, der theilweisen Emancipirung vom knappen Tanzrhythmus geboten. Dennoch blieben die Gesetze derselben mehr oder weniger versteckt, selbst in der ausgebildetsten dieser Formen, in der Sonate, maassgebend. Menuett und Scherzo verleugnen dieselben selbst äusserlich nicht; und der Sonatensatz, was ist er schliesslich Anderes, als die ursprünglich durch

die Bewegungen des Tanzes bedingte Eintheilung in Strophe, Gegenstrophe und Abgesang? Da sie sich über die rein rhythmische Markirung der Tanzbewegungen erhebt und bedeutungsvoll und tiefergreifend erweitert, muss sie sich von selbst dem anderen musikalischen Pole nähern, der Sprachmusik und damit dem Sprachinhalte mit seinen concreten Vorstellungen. Sie hat die sogenannte Programmmusik in ihrem unmittelbaren Gefolge.

Ich glaube, ein nicht gering zu achtender Anhaltspunct für die Beurtheilung der Musik, ihres Eindruckes, ihrer Bedeutung, ihrer Ausdrucksfähigkeit wäre in ihrer Vergleichung mit der Sprache und den Gesetzen derselben geboten. Ein fester Boden schiene mir damit gewonnen. Und welche Aufschlüsse über das Wesen naturaler Musik liessen sich nicht erwarten von einer genauen Beobachtung der Sprachmelodien verschiedener Völker in ihrem Verhältnisse zu den charakteristischen Momenten ihrer Musik! Mögen die unermüdlichen Forscher unserer Nation sich auch dieses zu lange brach gelegenen Gebietes bemächtigen; die Ausbeute wäre gewiss eine lohnende, und gälte es auch nur ein paar Steinchen zum Baue einer festgegründeten Musikwissenschaft beizutragen, so schiene mir damit besser gedient, als mit all den Luftbauten, welche auf diesem Gebiete das Auge blenden, ohne eine sichere Wohnstätte zu gewähren.

Kritik.

Musikalisches Conversations-Lexikon, unter Mitwirkung der litterarischen Commission des Berliner Tonkünstlervereins, sowie zahlreicher Musikgelehrter bearbeitet und herausgegeben von Hermann Mendel. Erster Band.

Ausser dem zeitweise neu aufgelegten Schuberth'schen und dem in neuester Zeit erschienenen, ebenfalls nur in den engsten Rahmen gedrängten Oscar Paul'schen musikalischen Lexikon ist seit mehr als 15 Jahren auf diesem Gebiete nichts Bemerkenswerthes in Deutschland auf dem Büchermarkte zum Vorschein gekommen. Wie ereignissreich gerade für die Tonkunst diese Epoche gewesen, ist allbekannt; die umwälzende Strömung der neuen Richtung, die selbst in unseren Tagen ihren Abschluss noch nicht völlig gefunden, war dazumal erst in Fluss gerathen. Viele edle Meister und Jünger Polyhymniens haben seitdem ihren Erdenlauf beschlossen, und sind uns gleich seit jener Zeit keine Meister ersten Ranges erstanden, so haben doch Viele durch ihre Schöpfungen tieferes Interesse wachgerufen und Anspruch auf Beachtung erhoben. Manches glänzende Virtuosengestirn ist aufgetaucht, und die musikalische Aesthetik und Litteratur hat manchen geistvollen Vertreter gefunden.

Ueber alles Dies finden wir in den erwähnten Lexika theils zu gedrängte, theils nur höchst ungenügende und über sehr Vieles gar keine Auskunft. Musikgeschichten und Monographien, deren allerdings mehrere vortreffliche erschienen, geben nur nach einer Seite hin vollständige Aufklärung; das Technische der Tonkunst gehört nicht in ihr Bereich. Alles zu vereinen, ist die Aufgabe des Lexikons. Mit vollstem Rechte darf daher Hr. Mendel sein Unternehmen als „unabweisbares Bedürfniss", als „berechtigte Forderung der Jetztzeit" bezeichnen. Selbst bei bescheidenerer Anlage müssten wir es mit Freude begrüssen, — erst aber, so wie es sich wirklich präsentirt. Nach diesem vorliegenden ersten Bande zu urtheilen, ist es in grossartigen Dimensionen angelegt, und die bisher noch nicht dagewesene Reichhaltigkeit und Ausführlichkeit ist schon aus dem äusserlichen Umstande ersichtlich, dass 628 engbedruckte Seiten in grossem Format blos die Buchstaben A bis Bie umfassen.

Das Bestreben, jeder musikalischen Richtung gerecht zu werden (vorausgesetzt, dass die Betreffenden auch die entscheidenden Artikel ausarbeiten), ist aus dem Verzeichnisse der Mitarbeiter ersichtlich, und ist zu hoffen, dass persönliche Sympathien Niemand auf einen Platz stellen, wo er nicht hingehört, andererseits auch das wirkliche Verdienst nicht herabgesetzt werde. Die Namen Hartmann, Paul, Tappert können uns dafür bürgen, dass die neudeutsche Schule nicht stiefmütterlich behandelt werden wird; die Aufsätze in diesem Bande boten keine Gelegenheit, einen bestimmten Standpunct derselben gegenüber wahrnehmen zu können. Nur drei Hauptvertreter von entscheidender Wichtigkeit sind hierselbst behandelt: Bach, Beethoven, Berlioz, und müssen wir also bis zum Aussprechen des letzten Wortes das Erscheinen weiterer Bände abwarten.

Unmöglich können wir auf einzelne Artikel näher eingehen, selbst der bedeutenderen kann nur Erwähnung geschehen. An Gründlichkeit und Ausführlichkeit ragen hervor die Abhandlungen über: „Accord" von W. Tappert, „Arabische Musik" von L. Arends, „Aegyptische, „Assyrische, „Babylonische Musik", „Akustik" (fast ein Buch für sich), „Bezifferung" von C. Billert, „Ansatz der Stimme", „Athem", „Ausdruck" (im Gesange) von Gustav Engel, „Besaitung" von Max Albert, und eine Masse anderer grösserer und kleinerer Aufsätze, zu deren Verdeutlichung zahlreiche Illustrationen und Notenbeispiele nicht wenig beitragen. Wir glauben nicht, dass irgend etwas von Bedeutung dem umsichtigen Blicke der Mitarbeiter sich entzogen haben dürfte.

Einer weiteren Empfehlung bedarf das Lexikon schon deshalb nicht, weil es jedem mit der Musik sich ernster und gründlicher Befassenden zum unentbehrlichen Bedürfniss werden muss. **Joseph Engel.**

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Die Festtage in Bayreuth.

Die Leser des „Wochenblattes“ wissen, dass Richard Wagner sich das freundliche Bayreuth ausersehen hat, um dort die Nationalbühne zu errichten, auf welcher einstmals das Hauptwerk seines Lebens, die „Nibelungen“, zur Aufführung gelangen soll. Viele haben wohl schon verwundert gefragt: warum die Wahl nicht auf eine der Hauptstädte Wien oder Berlin gefallen sei, wo anscheinend die meisten Vorbedingungen vorhanden oder doch ungleich leichter zu beschaffen wären. Darauf ist zu erwidern, dass wohl keines der bestehenden Theater, so wie es ist, räumlich und baulich den weitgehenden, in mancher Beziehung un erhörten, weil nie erhörten Anforderungen genügen dürfte. Besser also auf neuem Grunde einen neuen Bau aufrichten! Die Besorgniss, es möge in einem ständigen Theater dem Künstler die rechte Stimmung, dem Publicum die nöthige Sammlung fehlen, um in Beziehung zu einem so ausserordentlichen Werke zu treten, wie die „Nibelungen“-Trilogie Wagner's eines ist, wird Jeder theilen, der sich selbst beobachtet und geprüft hat zu Hause oder unterwegs. Schnürt einer sein Reisebündel, für die Alltagssorgen ist darin kein Platz, ledig des Staubes athmet der wandernde Mensch nun auf, in sanfte Harmonie verwandeln sich alle Dissonanzen. Nicht arbeitsmüde oder blasirte Abonnenten will Wagner um sich versammelt sehen, die in der Werkstatt „Schicht“, im Theater „Station“ machen, sondern Touristen mit frischem Sinn, gesundem Herzen und empfänglichem Gemüthe. Aus dem Getriebe der grossen Städte musst du entfliehen, aus dem Gewühl der Heerstrasse dich lösen, durch Bergesluft und Waldesduft die Seele von dem Russ einer verbildeten, verirrten Zeit reinigen, um also würdig vorbereitet die hehren Wunder zu schauen. Wir, denen es vergönnt war, die fröhliche Pfingstzeit in dem lieblichen Bayreuth zu verbringen, begreifen nun, dass gerade dieser Ort vom Meister als Schauplatz für die Verwirklichung seiner kühnen Pläne ausersehen wurde. Die Lage ist reizend, die Luft gesund, die Bewohner sind entgegenkommend. Die Stadt kaufte den Bauplatz für das Theatergebäude und schenkte ihn dem neugewonnenen Bürger Richard Wagner; schon jetzt hat sie Grosses geleistet an Opferwilligkeit, auf deutsche Treue und Beharrlichkeit darf der Wiederbegründer der nationalen Oper auch ferner mit Sicherheit rechnen. Der Meister und sein Werk sind dort in jenem Thale wohlgeborgen. Inwieweit auf die Unterstützung der Nation zu zählen ist, wird die Folge lehren; Alles, was geschieht, vollbringen im Grunde genommen immer nur Einzelne, der Massen-Enthusiasmus hat nur fördernde Bedeutung. Einzelne Männer waren es, welche bisher die Hand boten, um nach ihrem Ermessen und Vermögen zum Gelingen des Ganzen beizutragen. Patronatsscheine — die Feinde nennen sie Actien — wurden gezeichnet, Vereine zur Erwerbung der „Bayreuther Promessen“ gegründet, Concerte in derselben Absicht gegeben. Weit über Deutschlands Grenzen erstreckt sich das rührige Wirken begeisterter Anhänger, und überall findet es einen fruchtbaren Boden, denn — was auch die Gegner höhnend, grinsend und wüthend dagegen sagen mögen – Wagner ist nicht nur der Mann der That, sondern auch der Mann der Zeit! Ob vielleicht Eins das Andere bedingt? Was Manche kaum gehofft, Viele stark bezweifelt haben, ist schnell in Erfüllung gegangen: schon jetzt erscheint das Unternehmen materiell als völlig gesichert. Fast ein Drittel der muthmaasslichen Kosten liegt bereit, und im Jahre 1874 werden die „Nibelungen“ in Bayreuth zur Aufführung gelangen. Früher wohl kaum!

Zur feierlichen Grundsteinlegung hatte Wagner seinen 59. Geburtstag, den 22. Mai 1872, bestimmt. Gönner, Förderer und Freunde waren eingeladen worden, diesem wichtigen Acte beizuwohnen, Beethoven's Riesen-Symphonie sollte dem festlichen Tage die musikalische Weihe geben. Für das Orchester liessen sich auserlesene Instrumentalisten aus Weimar, Wien, Leipzig, Berlin, Pest, München, Carlsruhe, Stuttgart u. s. w. gewinnen, sie folgten freudig dem Rufe des Meisters; der Chor bestand aus dem Riedel'schen Verein (Leipzig), welcher nach der Meinung eines gewiegten Kenners die besten Stimmen und die schö Mädchen enthält, dem Magdeburger Kirchengesangvereine, d Leistungen uns als vorzügliche noch in frischer Erinnerung und einem Detachement Kerntruppen aus Berlin, welches seinem ruhmreichen Sternenbanner zwar etwas verspätet, doch noch zu rechter Zeit erschien. Indess, greifen wir vor! Hübsch bedächtig, von Einem zum Anderen vorgehend der Berichterstatter seine Reiseeindrücke dem Leser erz Jeder weiss Das am besten, was er selbst erlebt.

Wers eilig hat und den Trubel hasst, der meidet am Pf sonntage die Bahnhöfe; Tausende wollen hinaus, und m ganzen Rücksichtslosigkeit des Grossstädters drängt Jeder vor die Züge versäumen Zeit und Anschluss. Wer hat das nicl nigstens einmal in seinem Leben erfahren! Klüglich verlie Berlin schon am Sonnabend, um dem Gedränge der Haup zu entrinnen und in dem gemüthlichen Leipzig einen T verbringen. In der Mittagsstunde des kommenden Tages ran sich ein Extrazug nach Hof, ein Menschenstrom wälzte sich dem bayerischen Bahnhofe. Mit Bedauern hörten wir, da Berliner Festgenossen, sonst allzeit voran, heute noch nicht e telegraphisch in Sicht waren! Mehrere Stunden Verspätung heiterem Geplauder und rosigster Stimmung erwarteten die derte von Reisegenossen das Signal zur Abfahrt. Als es en ertönte, brandeten die bunten Wogen hoch auf, kühn, ja wegen stürmten die Regimenter Sopran und Alt die spärlich gemessenen Coupés. Bescheidenheit ist eine grosse Tugend, für Bahnhöfe eignet sie sich nicht. Ich stand mit vielen Lei genossen, Jeder ein Billet 2. Classe in der Hand, verwais dem Perron. Wir alle verliessen uns auf unsere gerechte S und pochten auf unseren Schein. Das Zugpersonal rief, pfiff und winkte; man bot uns Plätze an, eine Classe tiefer, cunda war überfüllt, in Tertia gab es noch Raum. Unser Strä führte zu erregten Debatten mit dem gebietenden Schaffner. kam das regierende Rothkäppchen (oder war es das assi rende?), gewöhnlich Bahnhofinspector genannt, und sprach kurzbündigen Tone eines Mächtigen: „Entweder einsteigen, hierbleiben!“*) Husch, ins Winkelchen hinein. Und Keinen gereut, denn wir trafen sehr angenehme Gesellschaft, und die V des Weges nach Hof verringerte sich durch allerlei kurzwei Gespräch. Der gemeinsame Zweck schlang um die Wallfa von wannen sie auch kommen mochten, schnell sein freundsc liches Band. In Hof war es, wo die leidige Münznoth ihren fang nahm; hier begannen die schwierigen Gleichungen zwis norddeutschen Passagieren und süddeutschen Kellnern. Mög deutsche Einheit dem Kampfe zwischen Thaler und Gu Groschen und Kreuzer recht bald ein Ende machen!

Der längere Aufenthalt gestattete der „Compagnie“, ein w „auszuschwärmen“. Ich bewunderte die Gewandtheit, mit wel unsere Damen die Rollen als Touristinnen spielten. Nagel Taschen von mancherlei Grössen und Farben trugen sie, Hälfte mit allerlei Geniessbarem gefüllt, wodurch auch späte und der andere Wanderer vom Tode des Verschmachtens ger werden konnte; kokett hing der Plaid in seinem Riemen. Tourist bildet keine Nation, er ist aber durch alle verstreu finden, seine Tracht macht daher dem Uneingeweihten bisw Kopfzerbrechen. Eine gutmüthig-besorgte Eva-Tochter sagt einer Leipziger Concertsängerin, welche ihren „gerollten“ Re mantel mit der graziösen Nonchalance eines Husaren-Officier tragen pflegte: „Fräule, Sie verliere was, 's hängt barba hinte.“

Von Hof aus wurden wir Zurückgesetzten endlich ver Der Zufall führte hier ein aufgeräumtes Convivium zusam welches sich sehr bald als „Familie“ constituirte. Vater Mutter, Onkel, Kinder und Nichten fanden sich hier und hi treu zusammen, bis die schönen Tage vorüber waren. Meil Meile legte der brausende Zug wie im Fluge zurück; die S sank, im Nebel hüllten sich die Berge, die Gedanken voran: wie mags in Bayreuth aussehen? Der Inhalt des Qua Billets wurde studirt und memorirt; die gastliche Stadt w

*) Im Märchen wird das Rothkäppchen verspeist, auf Eisenbahnen es bisweilen Revanche nehmen zu wollen.

ete getheilt; wer in Bezirk A wohnen sollte, hiess es, der auf dem Bahnhofe nach der bunten Laterne suchen, welche i Buchstaben trägt, das Weitere wird sich dann finden, die dlichen Gastgeber oder deren Abgesandte wollen, um die te geschaart, die Fremdlinge erwarten. Eine ganz schlaue chtung, die sich aufs Beste bewährte, als wir gegen 9 Uhr ayreuth anlangten. Feuerwehr und Turner bildeten eine de Chaine, und binnen sehr kurzer Zeit war Jeder geborgen.

Ziel war der „Reichsadler", unter seinen Fittigen habe ich sehr wohl befunden.

Die Besichtigung der Stadt auf den kommenden Tag verend, benutzte ich die letzte Abendstunde, um die *historia* ein wenig zu studiren. Eine kleine Brochure von H. Kast-Redacteur der „Oberfränkischen Zeitung", bot das nöthige ial. Die früheste Geschichte Bayreuth's liegt im Dunkeln. nfange unserer Zeitrechnung bewohnte ein tapferer, handelnder deutscher Stamm, die Hermanduren, diese Gegend. Thüringer unterjochten das Land; in einem schrecklichen, rmörderischen Kriege wurde es diesen von den Franken sen. Dann erschienen asiatische Völker: Slaven und Wen- die Spuren der Ersteren findet man noch heutigen Tages Lande. Viele Ortsnamen, Volksgebräuche und allerlei aberglauben sind auf die Slaven und ihren Cultus zurückren. Mit der christlichen Religion kam arge Bedrängniss dieses Völkchen; Viele wurden vertrieben. Die gänzliche werfung der auf dem Gebirge Wohnenden gelang erst ums 1000. Die Stadt Bayreuth (Bayerrewt) erinnert durch ihren n an die Invasion der Bayern, sie ist ein von den Bayern reuteter Ort, eine Reut oder Anlage (Ansiedelung) der Bayern. indet mag sie unter Heinrich V. sein. Bereits 1248 ging Bayreuther Gebiet durch Erbschaft an den (Hohenzoller'schen) grafen Friedrich III. von Nürnberg über. Die Stadt entlte sich rasch, sie lag günstig, nämlich an der alten, beten Handelsstrasse, welche von Nürnberg nach Sachsen . Hungersnoth, Pest, Judenhetzen und schwere Plagen nd der Hussitenkriege, Brände und grausame Mordthaten, n mit Raubrittern und anderes Ungemach fehlen in der ik der Stadt Bayreuth natürlich nicht. Es ist immer die Geschichte!

Dem ersten Juden begegnete man im 14. Jahrhundert, den Spuren der lutherischen Lehre 1517. Die erste Buchrei wurde 1660 eingerichtet, die erste Fahrpost 1711. tende Tage sah Bayreuth unter den Markgrafen Georg elm († 1726) und Friedrich († 1755). In die Regierungs- es Letzteren fällt die Blüthezeit der Stadt. Sie durfte sich die ersten Residenzstädte Deutschlands zählen. Die Festungs- und Mauern verschwanden, anmuthige Gärten nahmen Platz ein. Die Eremitage, ein feenhafter Prachtbau, ward ndet, das prächtige Opernhaus gebaut. Der letzte Markgraf Bayreuth war Alexander, er hatte ein allzu „weiches Ge- " und taugte daher nicht für die bewegte Zeit, entsagte der e und trat das Fürstenthum 1791 an den nächsten Agnaten echtmässigen Lehensnachfolger, König Friedrich Wilhelm II. Preussen, ab. Bis 1806 blieb das Ländchen in preussischem z, dann wurde es von französischen Truppen occupirt und ahre 1810 an Bayern abgetreten. Die ehemalige markche Residenz ist jetzt Regierungssitz und Hauptstadt des es Oberfranken.

Die eigentliche Festzeit begann für uns Fremde am Montag; t verzeihlich, dass ich den Morgen mit einiger Spannung ttete. Proben und gesellige Zusammenkünfte standen auf Tagesordnung. Die Nacht verging schnell; ich öffnete dem enden Morgen die Pforten und trank mit der Gier eines irstenden die frische, kühle Luft. Mein Logis rechne ich, viel andere gesehen zu haben, zu den schönsten! Das e Fenster befand sich in einem erkerartigen Ausbau, rechts das alte Schloss, links sieht man (freilich in ziemlicher rnung) den Festplatz am Sophienberge, wo das Wagnerer erbaut werden soll, unweit davon die Bürgerreuth, ein id gelegenes Vergnügungslocal, hinter dem Sophienberge die Hohewarte, auf deren Plateau die Bewohner Bayreuths des zugehörigen Landkreises einen Siegesthurm von 100 Fuss Höhe errichtet haben, zum Andenken an die nationale Wiedergeburt Deutschlands 1870–1871. Am Horizont ein Kranz von Bergen, in nächster Nähe ein blühender und duftender Garten. Die rothen Röslein eines vollblumigen Weissdorns prangen im Morgenkleide, welches der nächtliche Regen mit Perlen reich gestickt hat. Vor den Brutkästen — sie sind hierorts auf langen Stangen in den Wipfeln der Bäume angebracht — sitzen plaudernd die Staare, ihr glänzend schwarzes Gewand contrastirt mit dem frischen Grün des Laubwerks, ihre weiche Stimme ist Musik! Die Naturen sind verschieden. Für mich war diese idyllische Introduction die beste Vorbereitung zu den genialen Offenbarungen, welche Wagner — wie immer — als Dirigent zu vermitteln sich heute anschickte.

So Einer nach Bayreuth kommt und im „Reichsadler" die Glücksnummer 29 trifft, der grüsse mir die Berge in der Ferne, die Rosen am Strauch und die schwarzen Flötisten in des Baumes Krone Und nun genug der Naturschwärmerei, die Kunst ruft!

Es war nahe 10 Uhr, als ich die Hallen des Musentempels betrat, in welchem die erste Probe angesetzt war.

(Fortsetzung folgt.)

Wien.

Das Wagner-Concert — Wagner-Stimmung in Wien. — Rubinstein's „Feramors" und „Verlorenes Paradies" — Letzte Concerte der Saison.

(Fortsetzung.)

Neben dem gewaltigen Eindrucke des Wagner-Concertes, das ein in den Annalen der Concertgeschichte unerhörtes Reinerträgniss von 12,000 Fl. abwarf (für einen nur 2000 Personen fassenden Concertsaal ausserordentlich) sind die Erinnerungen an die unmittelbar vorhergehenden musikalischen Ereignisse stark abgeblasst. Dennoch dürfen die letzteren von einem gewissenhaften Reporter nicht ignorirt werden.

Rubinstein's dreiactige Oper „Feramors" hat — sagen wir es offen heraus — Fiasco gemacht. Wenn ein Künstler von der Beliebtheit eines Anton Rubinstein ungeachtet persönlicher Anwesenheit im Theater nur einen schwachen *succès d'estime* erringt, so ist das Werk selbst zweifelsohne durchgefallen.

Leider können wir diesmal die *vox populi* ob ihres Votums weder schelten und noch weniger corrigiren. Der Misserfolg des „Feramors" kam gerade gelegen, der Welt einmal eclatant zu beweisen, wie specifisch-musikalische und dramatisch-musikalische Begabung nicht dasselbe seien. Man sollte sich eigentlich schämen, diese Trivialität auszusprechen, aber man muss es thun, weil das grosse Publicum noch lange nicht von dem oben angedeuteten Talentunterschiede die richtige Vorstellung hegt.

Es spricht nicht sehr für den dramatischen Sinn A. Rubinstein's, dass er ein in der Anlage verunglücktes Textbuch wählte, dem schon einmal ein begabter Componist — Félicien David — zum Opfer gefallen. — Der Stoff ist bekanntlich der farbenprächtigen Dichtung Thomas Moore's („Lalla Roukh") entnommen. Die sinnbestrickende, wie ein Nachhall aus „Tausend und eine Nacht" anmuthende Wirkung des Originals wird Niemand abstreiten. Allein Etwas zu lesen und auf der Bühne zu sehen und zu hören ist denn doch zweierlei. Selbst in einer besseren Bearbeitung als der Rodenberg'schen wäre uns der dramatisch nicht fortschreitende, sondern mit Vorliebe auf local-charakteristischen (man möchte sagen „ethnographischen") Situationen verweilende Stoff zehnmal eher als geeigneter Vorwurf eines glänzenden Ausstattungsballets, als der einer uns wahrhaft ergreifenden Oper erschienen. Unter Rodenberg's Händen wurde der fremdartigberauschende Reiz der Moore'schen Dichtung vollends abgestreift, und wir haben nur eine kindlich-naive Märchenkomödie vor uns, für die sich unsere von des Gedankens Blässe angekränkelte Zeit schlechterdings nicht zu interessiren vermag.

Recapituliren wir schnell die Fabel. Dem König von Bocchara ist Lalla Roukh, Prinzessin von Hindostan, als Braut versprochen. Er will wissen, ob ihn Lalla Roukh um seiner selbst willen und

nicht blos wegen seines Fürstenglanzes lieben werde, und schliesst sich deshalb, als Sänger verkleidet — unter dem Namen Feramors —, einer Deputation an, welche, vom boccharesischen Grossvezier Chosru geleitet, die Prinzessin in ihre neue Heimath einführen soll. Chosru und Fadladin, der hindostanische Grossvezier (dessen bei Moore höchst originelle Physiognomie Rodenberg mit einer gewöhnlichsten Buffomaske verhüllte), bewerben sich beide um die Gunst Hafisa's, der Dienerin Lalla Roukh's.

Der erste Act (dessen Dauer $^5/_4$ Stunde) vergeht im Wesentlichen damit, dass Prinzessin Lalla Roukh's Ankunft an der Grenze Boccharas mit Illumination, Tänzen und Gruppirungen gefeiert wird. Lalla Roukh erscheint aber nicht gleich, sondern zuerst ihr Vorläufer Fadladin, welcher dem Volke seine mannichfachen Vorzüge des Langen und Breiten auseinandersetzt. Feramors singt eine mit der Oper an und für sich nicht im geringsten Zusammenhang stehende Ballade, welche die Wuth Fadladin's erregt, der dem von Lalla Roukh begünstigten Sänger ohnehin nicht grün ist und in einer die Feueranbetung feiernden Stelle — Hochverrath wittert. Man nimmt Partei für und wider Feramors; den Aufstand, der sich darob erhebt, unterbricht plötzlich die Stimme des Muezzim, der vom Minaret herab „*Allah il Allah! Mahomet razu il Allah!*" zum Nachtgebet ruft. Sämmtliche Anwesende intoniren nun — vielleicht der einzige geistreiche Einfall des Librettisten — das „*Allah il Allah*" in regelmässigen Zeitabschnitten, während sie die Zwischenpausen zum Austausch ihrer individuellen Empfindungen benutzen. (Chosru und Fadladin Hafisa um ihre Liebe anflehend, Feramors die Prinzessin ob der Kühnheit seines Sanges um Verzeihung bittend, Lalla Roukh zärtlich antwortend.) Schliesslich begeben sich Alle, momentan versöhnt, zur Ruhe. —

Zu Anfang des 2. Actes dauert die im ersten begonnene Nacht noch fort. Der Schlaf flieht die Augen der verliebten Lalla Roukh, die ausserdem bangend der Vereinigung mit dem ungeliebten fremden Gatten entgegensieht. Rathlos irrt sie umher, um plötzlich auf Feramors zu stossen. Feramors benutzt die günstige Gelegenheit und entreisst der Prinzessin das Geständniss ihrer Liebe. Die Liebenden beginnen zu kosen; in dieser zärtlichen Situation überrascht sie Fadladin, welcher den Verräther sofort dem Galgen überliefert sehen will. Durch einen Machtspruch Chosru's wird die Execution auf den folgenden Morgen verschoben.

Im 3. Acte wird officiell bekannt gemacht (woran längst schon Niemand mehr zweifelte, nämlich), dass Feramors und der König eine Person seien, wir somit „viele Langeweile um Nichts" ausgestanden haben. Jubel der Lalla Roukh; Chosru und Hafisa werden vereint, dem Tölpel Fadladin aber, der sich halb todt ärgert und die erlittene Blamage an allen Sängern künftig mit der Bastonade rächen will, wird grossmüthig verziehen. Es sei noch bemerkt, dass diese Lösung um ein paar Festzüge und Gruppirungen halber möglichst lange hinausgeschoben wird.

Die Musik Rubinstein's krankt an einem Capitalübel: sie ist nicht dramatisch. Von schlagfertigem Vordringen und intensiver Situationszeichnung (wie bei Rich. Wagner), von Individualisirung der Träger der Handlung (wie bei Mozart) ist nirgends die Rede. Alle, die Prinzessin, wie die Dienerin, Feramors wie sein Freund und Minister Chosru und sein Todfeind Fadladin singen auf einen Schlag, meist die trockensten landläufigen Recitative. Speciell die komische Ader scheint Rubinstein völlig versagt zu sein. In dem Fadladin hat der Textdichter unverkennbar eine zweite Auflage des Osmin aus der „Entführung aus dem Serail" intendirt. Der Haupteffect dabei beruht auf pointirter musikalischer Declamation der Textworte (man denke an das berühmte „Erst geköpft, dann gehangen" u. s. w. Osmin's).

Nun hat Rubinstein die ganze Partie so componirt, dass von dem textlichen Inhalte derselben — ohne eifrigstes Mitlesen des Librettos — kein Mensch eine Ahnung hat. Alle die Spracheffecte verpuffen vollständig, da man (freilich auch vorausgesetzt einen ledernen Darsteller, wie hier Rokitansky und eine liebenswürdige Akustik, wie die des neuen Opernhauses) die Musik entweder gar nicht hört, oder sie so charakterlos klingt, dass man ihr jeden beliebigen komischen oder seriösen Text unterlegen könnte.

(Fortsetzung folgt.)

Concertumschau.

Cöthen. Am 15. Mai Concert des Gesangvereins unter ziehung der Büchner'schen Capelle und der Sängerin Frl Gutzschbach aus Leipzig: 5. Suite von Lachner, „Tannhäu Ouverture von Wagner, H moll-Symphoniefragmente von S bert, Einleitung und Marsch der Kreuzritter aus Liszt's „Leg von der heiligen Elisabeth", Gesangwerke von Händel, Mozar

Freiburg i. Br. Concert des Hrn. H. Stiehl: Sonate Pianoforte und Violoncell („von der deutschen Tonhalle gekrönt" erläutert das Programm), Gesang-, Harmonium-Claviersoli.

Liegnitz. Wohlthätigkeitsconcert im Schauspielhaus: To von Bach, Ouverturen von Mendelssohn („Sommernachtstra und Mozart („Zauberflöte"), Chor der Jünger und Engel Wagner's „Liebesmahl der Apostel", Gesangvorträge des Riedel, Claviervorträge des Frl. Reichmuth (einer, wie wir l besonders talentirten Kunstnovize).

New-York. 6. Philharmonisches Concert: C dur-Sympl von Schubert, Weihnachtsoratorium von Bach, „Mazeppa" Liszt, Andante aus Op. 97 von Beethoven, für Orchester i tragen von Liszt, Gesang- und Claviervorträge.

Salzburg. Am 21. Mai von Hrn. Dr. O. Bach geleitete führung des „Messias" von Händel.

Sondershausen. 1. Lohconcert unter Leitung des Hrn Erdmannsdörfer: Huldigungsmarsch von Wagner, Orche scherzo von Goldmark, Einleitung zur Beethoven-Cantate Liszt, Vorspiel zur Oper „Die sieben Raben" von Rh berger, Suite No. 6 von F. Lachner. — Nach dieser l. grammaufstellung zu schliessen, werden diese Concerte auc diesem Jahre für Novitäten eine Gasse brechen.

Stuttgart. 4. Quartettsoirée der HH. Singer und Genos Quartette für Oboe, Violine, Viola und Violoncell in F dur Mozart, für Pianoforte und Streichinstrumente in G moll Brahms und Op. 74 von Beethoven.

Wernigerode. Am 16. Mai vom Musikdirector Trauterm geleitete Aufführung von M. Blumner's „Abraham" durch Gesangverein.

☞ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogra zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertums ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Aachen. Während der vom 1. Juni bis 1. September ernden Sommersaison werden am hiesigen Stadttheater u. A. Damen Orgeni aus Hannover, Ottilie Ottiker vom Hofthe zu München, Eugenie Boschetti von der Wiener Hofoper Tietjens aus London und die HH. Theodor Formes kgl. Opernhaus zu Berlin und Bulss vom Hoftheater zu Ca gastiren. — **Berlin.** Nachdem Hr. Sontheim am 14. d noch den Masaniello in der „Stummen von Portici" gesungen h gab er am 18. im Opernhause den Maurico im „Troubad als Abschiedsrolle. Gelegentlich der im Schauspielhause 26. d. M. stattfindenden Aufführung der „Martha" trat Hr. Kro in der Partie des Plumket als Gast auf. Hr. Th. Formes absichtigt wegen zu geringer Beschäftigung aus dem Op personalverbande auszutreten. Im Kroll-Theater soll die jährige Opernsaison am 1. Juni eröffnet werden. Im Nationalthe gastirten in der letzten Zeit Frl. von Ferenczy, Frl. Victo Rosen, Frl. Mila Braunstein und die HH. Milder, Bc und Illenberger. — **Dresden.** Im ferneren Verlaufe i hiesigen Gastspiels trat Frl. Minnie Hauck noch als Mad im „Postillon" und als Anna im „Hans Heiling" auf. Anton Erl beschloss sein hiesiges Auftreten am 14. d. M Graf Almaviva im „Barbier von Sevilla". — **Frankfurt a** Das dritte und vierte Gesammtgastspiel der italienischen Op truppe des Impresario Pollini bot „La Traviata" (am 13. Mai) „Barbier" (am 15. Mai); als fünftes und letztes Auftreten der Ge schaft folgte am 17. d. M. „Dom Pasquale". Drei Tage d

begann der k. k. österreich. Hofopernsänger Hr. Robinson als Rigoletto hier ein Gastspiel, welches er am 22. als Pizarro („Fidelio") und am 24. als Zampa fortsetzte. Im „Fidelio" trat ausserdem noch die Gemahlin des Genannten als „Leonore" auf. — **Hannover.** Frl. von Domassi vom Stadttheater zu Frankfurt a. M. wird demnächst im hiesigen Hoftheater einige Male gastspielen. — **Königsberg.** Jüngst errang Hr. Niemann hier durch Vorführung einiger seiner Glanzrollen (Tannhäuser, Masaniello etc.) bedeutsame Erfolge. Für die nächste Zeit steht uns ein Gastspiel des bayer. Hofopernsängers Hrn. Nachbaur bevor. — **Magdeburg.** Am 26. d. M. („Barbier von Sevilla") beschloss Hr. Theodor Wachtel jun. hier einen längeren Gastspielcyklus. — **Mannheim.** Am 26. d. M. eröffnete Hr. Betz aus Berlin unter Mitwirkung des grossherzogl. baden'schen Hofopernsängers Hrn. B. Stolpenberg aus Carlsruhe im hiesigen Nationaltheater ein Gastspiel in den „Meistersingern". Die Leitung der Oper hatte Hofcapellmeister Radecke aus Berlin übernommen. — **Prag.** Am 24. Mai begann die von dem Director Pollini geleitete italienische Operngesellschaft im hiesigen Neustadt-Theater mit Donizetti's „Dom Pasquale" eine Reihe von Vorstellungen, welche in ihrem weiteren Verlauf noch „Il Barbiere di Sevilla", „Il Trovatore" und „La figlia del Reggimento" bieten wird. — **Stuttgart.** Hr. Dr. Pockh aus Darmstadt sang am 26. Mai hier nochmals den Sarastro. — **Weimar.** Nachdem Hr. Borchers noch am 13. und 16. d. M. als Don Octavio im „Don Juan" aufgetreten war, gab er am 26. als Gennaro in der „Lucrezia Borgia" seine Abschiedsgastrolle. — **Wien.** Frl. Dillner setzte ihre Gastvorstellungen im Hofoperntheater am 17. als Zerline im „Don Juan", am 22. als Venus im „Tannhäuser" und am 24. d. M. als Page Urbain in den „Hugenotten" fort. Frl. Orgeni beginnt ihre hiesigen Gastrollen am 1. Juni als „Lucia von Lammermoor". Die Hofopernferien werden in diesem Jahre vom 16. Juni bis Ende Juli dauern. Im Theater an der Wien eröffnete die französische Operettengesellschaft des Entrepreneur Meynadier ihre Vorstellungen am 25. d. M. mit der „Grossherzogin von Gerolstein". Im Strampfer-Theater fahren die von Franchetti geleiteten Italiener mit ihren Darstellungen fort und boten neuerdings den „Troubadour" (zwei Mal), „Ernani", „Othello" (drei Mal) und „Lucia".

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 18. Mai: „Singet dem Herrn ein neues Lied" (achtstimmig) von S. Bach. Am 20. Mai: „Kyrie" und „Gloria" aus der Esdur-Messe von Hummel; Chor aus dem 9. Psalm von Fesca. Am 25. Mai: „Fünf Brünnlein sind", Lied von G. Kittan; „Kyrie, Gott heiliger Geist", Choralvorspiel für Orgel von S. Bach; „Kann ichs ermessen", Lied von E. F. Richter. Am 26. Mai: „Allmächtiger, Preis dir", Hymne von J. Haydn. Nicolaikirche am 19. Mai: Chor aus dem 9. Psalm von Fesca. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 12. Mai: „Mein erst Gefühl sei Preis und Dank" von H. Giehne; „Du hast mit deiner Lieb erfüllt" von J. Eccard. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 19. Mai: „Heilig ist Gott, der Herr Zebaoth", achtstimmiger a capella-Chor von Mendelssohn. Am 20. Mai: Cantate („Durch Wälder geht ein Rauschen") von Ferd. Hiller Am 26. Mai: „Lauda anima mea", Chor a capella von M. Hauptmann. St. Jacobikirche am 19. Mai: Cantate („Durch die Wälder geht ein Rauschen") von F. Hiller. Am 20. Mai: „Heilig ist Gott, der Herr Zebaoth", achtstimmiger a capella-Chor von Mendelssohn. Am 26. Mai: „Hosianna Gott unserm Herrscher", Sopransolo mit Chor von R. Volkmann. — **Dresden.** Neustadtkirche am 19. Mai: „Singet Jesu Dank" von A. Bergt. — **Weimar.** Stadtkirche am 19. Mai: Soli und Chöre aus dem „Messias" von Händel. Am 20. Mai: Duett aus dem 95. Psalm von Mendelssohn. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 26. Mai: Messe in C von Mozart mit Einlagen von Worzischek und M. Haydn. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 26. Mai: Messe von Drobisch mit Einlagen von L. Weiss. Dominicanerkirche am 26. Mai: Missa brevis in D von L. Rotter mit Einlagen von W. Telle und J. Krall. Pfarrkirche zu St. Ulrich am 26. Mai: Messe in C von Volkert mit Einlagen von Glöckner, Ignaz Ritter von Seyfried und Volkert. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 26. Mai: Krönungsmesse von Mozart mit Einlagen von J. Krall und M. Haydn. Pfarrkirche zu Mariahilf am 12. Mai: Messe von Sechter mit Einlagen von C. Wolf und L. Weiss. Am 19. Mai: Messe in B von Mozart mit Einlagen von Krenn und Krall. Am 20. Mai: Messe von Brosig mit Einlagen von Gotthard und Kempter. Pfarrkirche in der Alservorstadt am 26. Mai: Theresien-Messe von J. Haydn mit Einlagen von Mercadante und Mozart. Pfarrkirche zu Rossau am 26. Mai: Messe in C von Mozart mit Einlagen von Döcker. Pfarrkirche zu Meidling am 20. Mai: Messe in C von Beethoven mit Einlagen von Mendelssohn und Rotter. Pfarrkirche zu Ober-St. Veit am 20. Mai: Deutsche Messe von Schubert und „Segenlied" von F. Lauer.

Opernübersicht.

(Vom 12. bis 25. Mai.)

Leipzig. Stadtth.: 12. Freischütz; 15. Meistersinger; 17. Weisse Dame; 19. Martha; 20. Afrikanerin; 23. Fidelio; 25. Diana von Solange (Ernst, Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha). — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 13. Feensee; 14. Stumme von Portici; 16. Freischütz; 18. Troubadour; 19. Weisse Dame; 23. Czaar und Zimmermann; 25. Hugenotten. Nationalth.: 12. u. 13. Troubadour; 14. u. 15. Figaro's Hochzeit; 16. u. 24. Lucrezia Borgia; 17. Martha; 19. u. 25. Freischütz; 20. Postillon von Lonjumeau. Walhalla-Volksth.: 14., 15., 17., 18. u. 24. Flotte Bursche; 16. Schöne Galathea. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 12. u 15. Blaubart; 13. Schöne Helena; 16. Grossherzogin von Gerolstein; 17. u. 18. Hanni weint, Hansi lacht; 19. u. 24. Perichole; 25. Banditen. — **Breslau.** Saisonth. im Wintergarten: 12. Weisse Dame; 13. Lucrezia Borgia; 14. Lustige Weiber; 15. Troubadour: 16. Romeo und Julia (Bellini); 17. Martha; 23. Martha; 24. Maurer und Schlosser; 25. Regimentstochter. Lobe-Th.: 14. Dorothea; 15. Schöne Galathea, Fritzchen und Lieschen; 16. Banditen; 18. u. 23. Paimpol und Perinette. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 12. Zauberflöte; 13. u. 18. Fritzchen und Lieschen; 14. Barbier von Sevilla; 15. Postillon von Lonjumeau; 19. Prophet. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 12. Stumme von Portici; 13. La Traviata; 15. Barbier von Sevilla; 17. Dom Pasquale; 20. Rigoletto; 22. Fidelio; 24 Zampa. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 12. Jüdin; 13. Nachtwandlerin; 16. Prophet; 24. Figaro's Hochzeit. — **Magdeburg.** Stadtth.: 12. Freischütz; 14. Figaro's Hochzeit. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 12. Zauberflöte; 15. Alessandro Stradella. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 12. Glöckchen des Eremiten (Maillart); 14. Medea; 17. Lustige Weiber; 20. Freischütz; 21. Alessandro Stradella; 23. Czaar und Zimmermann. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 14. Troubadour; 18. Rienzi; 21. Meistersinger; 23. Nachtlager von Granada. Neustädter Th.: 24. Dom Pasquale. Novomestskè divadlo: 13., 15. u. 20. Zaklety princ (Hrimaly); 14. Faust a Markéta; 17. Svatojanské proudy (Rozkosny); 22. Carostrélec (Weber). Letni divadlo na hradbach: 13. Banditó (Offenbach); 17. Ostri Hosi (Suppé). — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 12. Lohengrin; 14. Gute Nacht, Herr Pantalon (Grisar); 16. Dornröschen (G. von Linder). — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 14. u. 16. Don Juan. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 13. Fliegender Holländer; 14. Prophet; 16. Stumme von Portici; 17. Don Juan; 18. Margarethe; 19. Freischütz; 21. Martha; 22. Tannhäuser; 24. Hugenotten; 25. Wasserträger. Carl-Th.: 12. u. 13. Salon Pitzelberger (Offenbach); 14., 17., 20. u. 24. Prinzessin von Trebisonde; 15., 19. und 25. Das Erwachen des Löwen; 22. Pariser Leben; 23. Wein, Weib, Gesang (C. Löw). Theater an der Wien: 13. u. 21 Schöne Helena; 16. Blaubart; 17. Grossherzogin von Gerolstein; 22. u. 24. Perichole; 23. Indigo; 25. La grande-duchesse de Gerolstein. Strampfer-Th.: 12. u. 20. Il Trovatore; 14. Ernani; 16., 18. u. 20. Otello, il Moro di Venezia; 24. Lucia di Lammermoor.

Journalschau.

Euterpe No. 4. „Feiertag", Composition von E. Waldbach. — Weltausstellung 1873 in Wien. — Dr. O. Wolf's Untersuchungen über die Consonanten. — Hentschel-Jubiläum. — Der Kirchengesangverein zu Magdeburg. — M. Hauptmann und F. Hauser. Biographische Skizze von Prof. Dr. A. Schöne (Abdruck aus Hauptmann's Briefen). — Anzeigen und Beurtheilungen. — Nachrichten.

Neue Berliner Musikzeitung No. 21. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 22. Ueber Entstehung und Ausbildung des Gesanges. Von Caroline Pruckner. — Berichte und Notizen.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Der denkwürdige Tag der verheissungsvollen Grundsteinlegung des Wagner-Theaters in Bayreuth verdient gewiss eine ausführliche Fixirung durch die Presse, und wir finden sicher den Beifall unserer Leser, wenn wir, ohne damit unserem über das ganze Fest Bericht erstattenden Hrn. Tappert vorgreifen zu wollen, den vollständigen Wortlaut der bei der Grundsteinlegung gesprochenen Reden an dieser Stelle mittheilen. Zuerst sprach Hr. Bürgermeister Muncker Folgendes:

„Hochverehrte Festgenossen!

Gestatten Sie dem Vertreter dieser Stadt, die vom grössten der lebenden Tonmeister auserkoren wurde, eine Pflanzstätte deutscher Kunst zu werden, gestatten Sie mir, Ihnen ein herzliches Willkommen entgegenzurufen. Willkommen den hohen Gönnern des nationalen Werkes, das hier bereitet wird, Willkommen den Tonkünstlern, die die Feier des heutigen Tages durch ihre Mitwirkung erhöhen wollen.

Sie sind hierher gekommen, um mit uns den Grundstein zu einem Bau zu legen, in welchem die künstlerische Verklärung des germanischen Geistes, Deutschlands geistiger Sieg, gefeiert werden soll.

Stehen wir auch erst beim Beginne des Werkes, so sind wir doch der lebendigsten und sichersten Hoffnung, dass das Werk auch vollendet werden, dass dem Grundstein auch der Schlussstein folgen wird.

Und diese Hoffnung gründet sich auf die deutsche Nation; ihr hat unser grosser Meister das Werk seines Lebens geweiht; sie wird darum auch hinter ihm, dem Sänger deutscher Grösse stehen, das deutsche Volk wird die grosse nationale Frage würdig lösen.

Verehrte Festgenossen! Der heutige Tag der Grundsteinlegung, der 22. Mai, hat für uns noch eine ganz besondere Bedeutung. Heute vor 59 Jahren ist der Gründer, der geistige Grundstein des Werkes, unser verehrter Meister Richard Wagner, geboren worden. Flehen wir zum Herrn, dass er ihm die Kraft erhalte, das Riesenwerk, welches unternommen ist, glücklich zu vollenden, dass er unserem grossen Meister, der mit Recht von sich sagen kann, sein ganzes Leben sei ein Kampf für die Unabhängigkeit, die Grösse und Herrlichkeit der deutschen Kunst gewesen, den Segen schenke, sich am Abende dieses sturmbewegten Lebens in Frieden der Früchte seines gewaltigen Wirkens und Schaffens zu erfreuen.

Wir haben soeben den Grundstein gelegt; bei der Ungunst der Witterung leider, ohne dass Sie alle dem Acte beiwohnen konnten. In die Kapsel wurden ausser einer deutschen, bayerischen und Bayreuther Münze ein diesen Morgen eingelangtes Telegramm Se. Maj. unseres Königs Ludwig, ein Document von der Hand unseres grossen Meisters, die Statuten des ersten Wagner-Vereins und die schriftlichen Segenswünsche der hiesigen städtischen Collegien eingelegt. Gott gebe, dass diese Segenswünsche in Erfüllung gehen, dass hier erstehe eine bleibende Wohnstätte der deutschen Kunst.

Ihr wollen wir unsere Huldigung darbringen, und ich verbinde damit ein nochmaliges herzliches Willkommen an unsere werthen Festgäste, indem ich der deutschen Kunst, ihrem Mei und ihren Jüngern ein dreifach Hoch ausbringe."

Hierauf folgten Richard Wagner's eigene Worte:

„Meine Freunde und werthen Gönner!

Durch Sie bin ich heute auf einen Platz gestellt, wie gewiss noch nie vor mir ein Künstler einnahm. Sie glat meiner Verheissung, den Deutschen ein ihnen eigenes The zu gründen, und geben mir die Mittel, dieses Theater in d lichem Entwurfe vor Ihnen aufzurichten. Hierzu soll für Erste das provisorische Gebäude dienen, zu welchem wir h den Grundstein legen Wenn wir uns hier zur Stelle wie sehen, soll Sie dieser Bau begrüssen, in dessen charakteristis Eigenschaft Sie sofort die Geschichte des Gedankens lesen wer der in ihm sich verkörpert. Sie werden eine mit dem dürftig Materiale ausgeführte äussere Umschalung antreffen, die Ih im glücklichsten Falle die flüchtig gezimmerten Festhallen rückrufen wird, welche in deutschen Städten zu Zeiten Sänger- und ähnliche genossenschaftliche Festzusammenkü hergerichtet und alsbald nach den Festtagen wieder abgetra wurden. Was von diesem Gebäude jedoch auf einen dauern Bestand berechnet ist, soll Ihnen dagegen immer deutli werden, sobald Sie in sein Inneres eintreten. Auch hier w sich Ihnen zunächst noch ein allerdürftigstes Material, e völlige Schmucklosigkeit darbieten; Sie werden vielleicht v wundert selbst die leichten Zierrathen vermissen, mit welc jene gewohnten Festhallen in gefälliger Weise ausgeputzt wa Dagegen werden Sie in den Verhältnissen und den Anordnungen Raumes und der Zuschauerplätze einen Gedanken ausgedrückt find durch dessen Erfassung Sie sofort in eine neue und andere B ziehung zu dem von Ihnen erwarteten Bühnenspiele vers werden, als diejenige es war, in welcher sie bisher beim Besu unserer Theater befangen waren. Soll diese Wirkung ber rein und vollkommen sein, so wird nun der geheimnissvolle E tritt der Musik Sie auf die Enthüllung und deutliche Vorführu von scenischen Bildern vorbereiten, welche, wie sie aus ein idealen Traumwelt vor Ihnen sich darzustellen scheinen, d ganze Wirklichkeit der sinnvollsten Täuschung einer edlen Kw vor Ihnen kundgeben sollen. Hier darf nichts mehr in blos Andeutungen eben nur provisorisch zu Ihnen sprechen; son das künstlerische Vermögen der Gegenwart reicht, soll Ihnen scenischen, wie im mimischen Spiele das Vollendetste gebo werden. —

So mein Plan, welcher Das, was ich vorhin das auf Da Berechnete unseres Gebäudes nannte, in die möglichst vollend Ausführung seines auf eine erhabene Täuschung abzielen Theiles verlegt. Muss ich das Vertrauen in mich setzen, hiermit gemeinte künstlerische Leistung zum vollen Gelingen führen, so fasse ich den Muth hierzu nur aus einer Hoffnu welche mir aus der Verzweiflung selbst erwachsen ist. Ich v traue auf den deutschen Geist und hoffe auf seine Offenbaru auch in denjenigen Regionen unseres Lebens, in denen er, v im Leben unserer öffentlichen Kunst, nur in allerkümmerlichs Entstellung dahinsiechte. Ich vertraue hierfür vor Allem a den Geist der deutschen Musik, weil ich weiss, wie willig u hell er in unseren Musikern aufleuchtet, sobald der deutsc Meister ihnen denselben wach ruft; ich vertraue auf die dram tischen Mimen und Sänger, weil ich erfuhr, dass sie wie zu ein neuen Leben verklärt werden konnten, sobald der deutsche Mei sie von dem eitlen Spiele einer verwahrlosenden Gefallkunst der ächten Bewährung ihres so bedeutenden Berufes zurückleit Ich vertraue auf unsere Künstler und darf dies laut ausspreel an dem Tage, der eine so auserwählte Schaar derselben meinen blossen freundschaftlichen Anruf aus den verschiedens Gegenden unseres Vaterlandes um mich versammelte: wenn di in selbstvergessener Freude an dem Kunstwerke unseres gros Beethoven's Wunder-Symphonie Ihnen heute als Festgruss tönen, dürfen wir Alle uns wohl sagen, dass auch das W welches wir heute gründen wollen, kein trügerisches Luftgebä sein wird, wenn gleich wir Künstler ihm eben nur die Wahrh tigkeit der in ihm zu verwirklichenden Idee verbürgen könn

An wen aber wende ich mich nun, um dem idealen We

auch seine solide Dauer in der Zeit, der Bühne ihre schützende monumentale Gehäusung zu sichern?

Man bezeichnete jüngst unsere Unternehmung öfter schon als die Errichtung des „National-Theaters in Bayreuth". Ich bin nicht berechtigt, diese Bezeichnung als giltig anzuerkennen. Wo wäre die „Nation", welche dieses Theater sich errichtete? Als kürzlich in der französischen National-Versammlung über die Staatsunterstützung der grossen Pariser Theater verhandelt wurde, glaubten die Redner für die Forterhaltung, ja Steigerung der Subvention sich feurig verwenden zu dürfen, weil man die Pflege dieser Theater nicht nur Frankreich, sondern Europa schuldig wäre, welches von ihnen aus die Gesetze seiner Geistescultur zu empfangen gewohnt sei. Wollen wir uns nun die Verlegenheit, die Verwirrung denken, in welche ein deutsches Parlament gerathen würde, wenn es die ungefähr gleiche Frage zu behandeln hätte? Seine Discussionen würden vielleicht zu der bequemen Abfindung führen, dass unsere Theater ja eben keiner nationalen Unterstützung bedürften, da die französische National-Versammlung ja auch für ihre Bedürfnisse bereits sorgte. Im besten Falle würde unser Theater dort so behandelt werden, wie noch vor wenigen Jahren in unseren verschiedenen Landtagen dem deutschen Reiche es widerfahren musste, nämlich: als Chimäre.

Baute sich vor meiner Seele wohl auch der Entwurf des wahrhaften „deutschen Theaters" auf, so musste ich doch sofort erkennen, dass ich von Innen und Aussen verlassen bleiben würde, wollte ich mit diesem Entwurfe vor die Nation treten. Doch meint Mancher wohl, was Einem nicht geglaubt werden könne, würde vielleicht Vielen geglaubt: es dürfte am Ende gelingen, eine ungeheure Actien-Gesellschaft zusammenzubringen, welche einen Architekten beauftrüge, ein prachtvolles Theatergebäude irgendwo aufzurichten, dem man dann kühn den Namen eines „deutschen Nationaltheaters" geben dürfte, in der Meinung, es würde darin gar bald von selbst auch eine deutsch-nationale Theaterkunst sich herausbilden. Alle Welt ist heut zu Tage in dem festen Glauben an einen immerwährenden und namentlich in unserer Zeit äusserst wirksamen, sogenannten Fortschritt, ohne sich eigentlich wohl darüber klar zu sein, wohin denn fortgeschritten werde und was es überhaupt mit diesem „Schreiten" und diesem „Fort" für eine Bewandtniss habe; wogegen Diejenigen, welche der Welt wirklich etwas Neues brachten, nicht darüber befragt wurden, wie sie sich zu dieser fortschreitenden Umgebung, die ihnen nur Hindernisse und Widerstände bereitete, verhielten. Der unverholenen Klagen hierüber, ja der tiefen Verzweifelung unserer allergrössten Geister, in deren Schaffen wirklich der einzige und wahre Fortschritt sich kundgab, wollen wir an diesem Festtage nicht gedenken; wohl aber dürften Sie Demjenigen, dem Sie heute eine so ungemeine Auszeichnung gewähren, es gestatten, einige innige Freude darüber kundzugeben, dass der eigenthümliche Gedanke eines Einzelnen schon bei seinen Lebzeiten von so zahlreichen Freunden verstanden und förderlich erfasst werden konnte, wie Ihre Versammlung heute und hier mir dies bezeugt.

Nur Sie, die Freunde meiner besonderen Kunst, meines eigensten Wirkens und Schaffens, hatte ich, um für meine Entwürfe mich an Theilnehmende zu wenden; nur um Ihre Mithilfe für mein Werk konnte ich Sie angehen: dieses Werk rein und unentstellt Denjenigen vorführen zu können, die meiner Kunst ihre ernstliche Geneigtheit bezeigten, trotzdem sie ihnen nur noch unrein und entstellt bisher vorgeführt werden konnte, — dies war mein Wunsch, den ich Ihnen ohne Anmaassung mittheilen durfte. Und nur in diesem, fast persönlichen Verhältnisse zu Ihnen, meine Gönner und Freunde, darf ich für jetzt den Grund erkennen, auf welchen wir den Stein legen wollen, der das ganze, uns noch so kühn vorschwebende Gebäude unserer edelsten deutschen Hoffnungen tragen soll. Sei es jetzt auch blos ein provisorisches, so wird es dieses nur in dem gleichen Sinne sein, in welchem seit Jahrhunderten alle äussere Form des deutschen Wesens eine provisorische war. Dies aber ist das Wesen des deutschen Geistes, dass er von Innen baut: der ewige Gott lebt in ihm wahrhaftig, ehe er sich auch den Tempel seiner Ehre baut. Und dieser Tempel wird dann gerade so den inneren Geist auch nach Aussen kundgeben, wie er in seiner reichsten Eigenthümlichkeit sich selbst angehört. So will ich diesen Stein als den Zauberstein bezeichnen, dessen Kraft die verschlossenen Geheimnisse jenes Geistes Ihnen lösen soll. Er trage jetzt nur die sinnvolle Zurüstung, deren Hilfe wir zu jener Täuschung bedürfen, durch welche Sie in den wahrhaftigsten Spiegel des Lebens blicken sollen. Doch schon jetzt ist er stark und recht gefügt, um dereinst den stolzesten Bau zu tragen, sobald es das deutsche Volk verlangt, zu eigener Ehre mit Ihnen in seinen Besitz zu treten. Und so sei es geweiht von Ihrer Liebe, von Ihren Segenswünschen, von dem tiefen Danke, den ich Ihnen trage, Ihnen Allen, die mir wünschten, gönnten, gaben und halfen! — Er sei geweiht von dem Geiste, der es Ihnen eingab, meinem Anrufe zu folgen; der Sie mit dem Muthe erfüllte, jeder Verhöhnung zum Trotz, mir ganz zu vertrauen; der aus mir zu Ihnen sprechen konnte, weil er in Ihrem Herzen sich wiederzukennen hoffen durfte: von dem deutschen Geiste, der über die Jahrhunderte hinweg Ihnen seinen jugendlichen Morgengruss zujauchzt!"

An diese inhaltsschwere Rede schloss sich der Chor „Wacht auf, es nahet gen den Tag" aus den „Meistersingern" an, an welchen Vortrag Hr. Banquier Feustel die nachfolgenden Schlussworte knüpfte:

„Wie Ihnen bereits der geehrte Meister angedeutet, ist es namentlich unser geliebter König und dessen, den Idealen zugewendeter Sinn gewesen, der ihm an diese Stelle geholfen, der ihm den geistigen Grundstein zu dem grossen Werke gelegt hat. Nichts ist deshalb wohl natürlicher, als wenn wir dem Fürsten unseres Landes, den wir Bayern aus vollem Herzen lieben, in diesem Augenblicke unsere Huldigung zuwenden; aber auch den anwesenden Nichtbayern wird es nicht schwer fallen, sich dieser Huldigung anzuschliessen, denn Bayerns Fürst hat Verdienste, die weit über Bayern hinausgehen. In schwer bewegter Zeit hat er als deutscher Patriot unter schwierigen Verhältnissen das Richtige für Deutschlands Grösse gefunden, hat, einem der ältesten Fürstengeschlechter Europas angehörend, als Erster dem deutschen Kaiser und Reich sich zugewendet und gehuldigt!

Solchen Monarchen zu ehren, heisst sich selbst, heisst den Tag, die Stunde ehren, und deshalb stimmen Sie mit ein in den Ruf: Es lebe Se. Maj. der König Ludwig II.

Wir haben noch eines Mannes zu gedenken, dessen Namen, so lange die Erde noch einen Deutschen trägt, mit Ehrfurcht genannt werden wird. Die grossen Ereignisse, welche wir vor Kurzem staunend durchlebt, welche, je mehr Zeit darüber hinstreichen wird, wichtiger und grossartiger den Nachlebenden erscheinen werden, haben wir diesem Manne zu verdanken, der in Pflichttreue als unerreichtes Muster und Vorbild jedes deutschen Mannes gelten kann. Diesem hochverehrten Mann, dem deutschen Kaiser Wilhelm aus vollem Herzen ein dreifaches Hoch!"

In dem Grundstein sind, um hier noch die betr. Mittheilung in der Rede des Hrn. Muncker zu ergänzen, folgende Gegenstände aufbewahrt worden:

1) Ein Telegramm Sr. Maj. des Königs Ludwig II. folgenden Wortlautes: „An den Dichtercomponisten Hrn. Richard Wagner in Bayreuth. Aus tiefstem Grunde der Seele spreche ich Ihnen, theuerster Freund, zu dem ganz Deutschland so bedeutungsvollen Tage meinen wärmsten und aufrichtigsten Glückwunsch aus. Heil und Segen zu dem grossen Unternehmen im nächsten Jahre. Ich bin heute mehr denn je im Geiste mit Ihnen vereint.
   Kochel, 2. Mai 1872. Ludwig."
2) Eine handschriftliche Urkunde von Richard Wagner mit folgenden poetischen Zeilen:
   „Hier schliess ich ein Geheimniss ein,
   Da ruh es viele hundert Jahr!
   So lange es verwahrt der Stein,
   Mach es der Welt sich offenbar."
   Bayreuth, 22. Mai 1872. Richard Wagner.
3) Ein Exemplar der Statuten des 1. deutschen Wagner-Vereins in Mannheim.
4) Ein Glückwunschschreiben der beiden Bayreuther städtischen Collegien.
5) Alte Münzen früheren Bayreuther Gepräges.
6) Ein bayerischer Vereinsthaler.
7) Ein deutsches 20Markstück.

* Bei dem einzigen Charakter des vorwöchentlichen Festconcertes in Bayreuth wird es unsere Leser interessiren, Näheres auch über die Elemente zu erfahren, aus welchen der Orchesterkörper zusammengesetzt war. Wir führen zu diesem Zwecke die Künstler in alphabetischer Reihenfolge ihrer Heimathsorte auf: Violine I. HH. Alex. Böhmer, G. Edler und S. Taborowski aus Berlin, C. Will aus Carlsruhe, R. Heckmann und J. S. Svendsen aus Leipzig, F. Fleischhauer aus Meiningen, L. Abel aus München, W. Schwendemann aus Speyer, Edm. Singer und H. Wehrle aus Stuttgart, Th. Freiberg, F. Hart und F. Weissenborn aus Weimar, J. Grün, J. Hellmesberger jun. und J. Maxintsak aus Wien, A. Wilhelmj aus Wiesbaden. Violine II. HH. L. Fahland und J. Hillmer aus Berlin, J. Glück und E. Steinbrecher aus Carlsruhe, J. Hild und H. Hildebrandt aus Mannheim, F. Brückner aus München, J. Sabathiel aus Pest, Fr. Neumeister aus Stuttgart, E. Börner, C. Hager, W. Huhn und C. Reichmann aus Weimar, W. Kachler, A. Nikisch und J. Steiner aus Wien. Viola. HH. Barnbeck, Dr. W. Langhans und G. Richter aus Berlin, H. Klesse aus Leipzig, Jul. Pfeffer aus Meiningen, Ant. Thoms aus München, Vlad. Labler aus Olmütz, C. Bloss aus Rudolstadt, M. Bärmann aus Stuttgart, S. Bachrich, Alex. Buchta und Jul. Dasing aus Wien. Violoncell. HH. H. Jacobowski aus Berlin, W. Lindner aus Carlsruhe, F. Grünewald und Ferd. Langer aus Mannheim, Hipp. Müller aus München, F. Fischer aus Pest, O. v. Roda aus Rudolstadt, Krumbholz aus Stuttgart, G. Apel und C. Friedrichs aus Weimar, R. Hummer und C. Udèl aus Wien. Contrabass. HH. Raakstein, W. Sturm und C. Zerbst aus Berlin, Ch. Kummer aus Meiningen, C. Trautsch aus Pest, Fr. Ahrens, aus Weimar, Fr. Simandl und Ed. Stanêk aus Wien. Flöte. HH. H. Marschall und C. Schultze aus Meiningen, Franz Doppler aus Wien. Oboe. HH. P. Wieprecht aus Berlin, Drescher aus Rudolstadt, C. Pöck und Leop. Swoboda aus Wien. Clarinette. HH. A. Reinèl aus Pest, L. Kohlschmidt und Saul aus Weimar. Fagott. HH. C. Immisch und E. Sode aus Weimar, W. Krankenhagen und C. Röder aus Wien. Horn. HH. C. Kiel, F. Petzolt, E. Schmidt und Jul. Wiessler aus Weimar, Raim. Drescher, Wilh. Kleinecke sen., Wilh. Kleinecke jun. und Jos. Scheu aus Wien. Trompete. HH. Wilh. Kühnert aus Pest, Friedr. Kiel aus Weimar, Joh. Kandler aus Wien. Posaune. HH. Ed. Grosse, Fr. Haupt und R. Haushalter aus Weimar. Tuba. Hr. J. Sailer aus Bayreuth. Pauke. HH. Fr. Hentschel aus Berlin, Wilh. Jaeckel aus Mannheim. Grosse Trommel. Hr. Hans Richter aus Pest. Kleine Trommel. Hr. Wilh. Jaeckel aus Mannheim. Triangel. Hr. E. Bellovits aus Pest. Becken. Hr. V. Langer aus Pest. Diese hundert Mitwirkende vertheilten sich demnach auf 15 verschiedene Städte nach folgenden Ziffern: Bayreuth 1, Berlin 14, Carlsruhe 4, Leipzig 3, Mannheim 5, Meiningen 5, München 4, Olmütz 1, Pest 7, Rudolstadt 3, Speyer 1, Stuttgart 5, Weimar 23, Wien 23, Wiesbaden 1. — Dieser nach Zahl wie Güte gleich imposanten Orchestermasse stand ein ebenso vorzüglicher Chor von 226 Sängern und Sängerinnen gegenüber, zu welchem Prof. C. Riedel aus Leipzig durch Vereinigung von Mitgliedern seines Vereins (107 Mann), des Kirchengesangvereins zu Magdeburg (72 Mann) und 8 Sängern aus Jena 187 Mitwirkende (63 Soprane, 41 Alte, 35 Tenöre, 48 Bässe) und Prof. Stern aus Berlin mit Mitgliedern seines Vereins und anderen sangestüchtigen Kräften 40 Theilnehmer gestellt hatten. In diesem Chore mitzusingen hielten ausser den das Soloquartett in der Symphonie bildenden Damen Frl. M. Lehmann, Frau Jachmann-Wagner und HH. Niemann und Betz weitere Concertsängerinnen wie Frl. Gertrud Bussler aus Halle a. S., Frl. Marie Klauwell und Frl. Th. Friedländer aus Leipzig, Frl. Jenny Meyer aus Berlin etc. nicht unter ihrer Würde.

* Dr. C. Th. Heigel veröffentlicht nachstehende, das Grabmal von O. di Lasso betreffende Anregung: „Professor Rheinberger erzählte mir vor einiger Zeit: er habe in einer Biographie des Orlando di Lasso*) gelesen, dass der Grabstein dieses Meisters zu Anfang unseres Jahrhunderts in den Besitz meines Grossvat des Hofschauspielers Heigel in München, übergegangen sei konnte auf die Frage nach dem gegenwärtigen Verwahrung des Monuments keinen Aufschluss geben. Nun stiess ich einigen Tagen zufällig auf einen Brief des Notars und Biblio kars Delmotte zu Mons an König Ludwig I. vom 4. Mai 1 worin er um Erlaubniss nachsucht, das in München verwa archivarische Material benutzen zu dürfen, welches für eine graphische Arbeit über seinen grossen Landsmann, Rolan Lattre, von Belang sei Es wird darin auch erwähnt, dass motte durch den Custos der Münchener Hof- und Staatsbibliot Schmiedhamer, auf einen Grabstein des Orlando aufmerksam macht wurde, welcher gänzlich unbeachtet in einem Garten Frl. v. Mannlich in München stehe. Delmotte bittet, ihm Zeichnung nach diesem Denkmal fertigen zu lassen. König Lud wies den damaligen Bibliothekdirector Lichtenthaler an, Wunsche des Gesuchstellers zu willfahren. In seinem Vollz bericht an den König führt Lichtenthaler an: der Grabstein h sich wirklich in einer finsteren Scheune des Hofbaumagazins weit der Steinsäge vorgefunden. Eine getreue Copie, durch Maler Gustav König gefertigt, wurde dem belgischen Bibliothe übermittelt, der einen Stich nach dieser Zeichnung seiner *Not biographique sur Roland de Lattre* beifügte. Zugleich f ich in einem Memoiren-Manuscript des ehemaligen Gemäldegalle Directors v. Mannlich die Notiz: dass dieser um das Jahr 1 Schlösschen und Garten meines Grossvaters, in der Tannenstra gelegen, durch Kauf erwarb. Dadurch wurde in mir der Wun rege, jenes Grabdenkmal kennen zu lernen. Auf eine Anfr bei dem gegenwärtigen Eigenthümer des Gartens, Hrn. Procu träger Fischer, erfuhr ich jedoch, dass sich ein solcher Stein d nicht mehr vorfinde. Ich sah mich nun in der einschlägi Litteratur nach weiteren Anhaltspuncten um und fand in ei biographischen Skizze über Orlando di Lasso, von Reichsarchivr Muffat verfasst (Hormayr's Taschenbuch für vaterländische G schichte, Jahrgang 1852, S. 244) die Nachricht: König Ludwig habe dem Grabstein eine geeignete Stelle im Gebäude der k. Ak demie der bildenden Künste angewiesen. Herr Reichsarchivra Muffat theilte mir mündlich mit: er selbst habe den Stein vor 26 Jahren im Hofraume jenes Gebäudes gesehen, auf jen Seite, wo sich ehemals die Hörsäle der Universität befanden. A auch die Nachforschung im Akademiegebäude führte wi Erwarten zu keinem Ergebniss. Die „geeignete Stelle" war wed Beamten noch Bediensteten der k. Akademie bekannt. Woh kam der Grabstein? Vermuthlich steht er unbeachtet in eine Kellergelass oder Magazin der k. Akademie oder im Depot ein anderen öffentlichen Sammlung. Die Copie in Delmotte's Bu zeigt aber, dass das Denkmal, abgesehen von der historisch Bedeutung, auch auf Kunstwerth Anspruch machen darf. Delmot gibt (nach Lichtenthaler's Angaben) folgende Beschreibung: D Grabstein, ehedem im Friedhof des Franciscanerklosters in Mü chen aufgerichtet, ist aus röthlichem Marmor gefertigt und h 3½ Fuss in der Höhe und 7 Fuss in der Breite. Der Bre nach ist er in zwei Theile abgetrennt. In der Mitte der oben Hälfte befindet sich ein Basrelief, die Grablegung Christi da stellend; es enthält sieben Figuren, im Hintergrunde zur Recht sieht man Jerusalem, zur Linken den Calvarienberg; auf d Grabmal Christi ist die Jahreszahl 1595*) eingegraben. beiden Seiten des Reliefs sind Tafeln mit folgender (allerdin wenig correcten, ja zum Theil ganz unverständlichen) Inschr angebracht:

Orlandi cineres, eheu, modo dulce loquentes,
Nunc mutos, eheu, flebilis urna premit.
Lassae sunt flendo charitas tua funera Lasse,
Principibus multum charaque caesaribus,
Belgica quem tellus genitrix dedit ingeniorum,
Ingeniorum altrix Boja fovit humus.
Corporis exuvias eadem quoque Boja texit,
Post lustra ac hyemes sena bis acta duas.

— —

*) Muthmaasslich sind damit die von unserem Blatt im vorigen Jahre gebrachten „Notizen über Orlando di Lasso" gemeint. D. Red.

*) Delmotte folgert daraus, dass das Jahr 1595 als Todesjahr Orlando's zunehmen sei. In der Rechnung der herzoglichen Hofkammer ist aber Jahr u Tag seines Todes genau angeführt, der 14. Juni 1594. Jene Inschrift gibt mit das Datum der Errichtung des Monuments an.

Robora, saxa, feras Orpheus, at hic Orphea traxit,
Harmoniaeque duces perculit harmonia.
Nunc quia complevit totum concentibus orbem,
Victor cum superis certat apud superos.

Der untere Abschnitt des Grabsteins enthält in der Mitte die Wappen des Tonsetzers und seiner Frau.*) Zur Rechten sieht man acht knieende Frauenspersonen; die erste hat ein Wickelkind an der Seite, die zweite einen Schild mit Orlando's Wappen; die erste ist Regina Weckinger, die Ehefrau des Musikers, die zweite seine älteste Tochter Regine, einem Herrn v. Ach vermählt. Die sechs übrigen sind Töchter und Enkelinnen Orlando's, sie tragen die Kopfbedeckung von Mädchen, die beiden ersten dagegen die Frauenhaube. Auf der entgegengesetzten Seite knieen ebenso Orlando selbst**) mit neun Söhnen und Enkeln. Beim ersten Anblick des Stiches nach dem Monument fiel mir die Aehnlichkeit mit einem Grabmal an der Ostseite der Münchener Frauenkirche auf, das sich vor allen übrigen durch eine sorgfältige Technik auszeichnet. Ich meine den Grabstein des Kaspar Weiller von Garatzhausen. Die Eintheilung ist die gleiche wie auf dem Monument des Orlando. In der Mitte der oberen Hälfte ist die Erweckung des Lazarus dargestellt. Die Figuren zeigen Aehnlichkeit mit jenen auf Orlando's Grabstein, ebenso die im Hintergrunde befindlichen Häuser. Gleich ist auch die Form der Tafeln, welche die Inschrift tragen. Endlich sind hier wie dort die Familienglieder knieend dargestellt, auch die Wappen fehlen nicht. Es unterliegt keinem Zweifel, dass beide Monumente von einem Künstler herrühren. Der Verlust des historisch bedeutenderen Denkmals ist um so bedauerlicher, als jetzt in dem Garten des Nationalmuseums, der eben durch königliche Munificenz zur Aufbewahrung ähnlicher Monumente adaptirt wird, eine „geeignete Stelle" geboten wäre. Vielleicht dienen diese Zeilen dazu, eine gründliche Nachforschung anzuregen und die Auferstehung des Verschollenen zu beschleunigen. Solche Pietät schuldet man doch den Manen des grossen Meisters, *quem ingeniorum altrix Boja fovit humus*". —

* Die „Bl. f. Th., M. u. K." regen in ihren neuesten Nummern zur Gründung eines Centralselbstverlages deutscher Tonsetzer an und entwickeln dabei die Grundzüge desselben und die Vortheile, „welche sie für die Componisten haben würden, welche durch ein solches Institut von dem Drucke der Verleger emancipirt würden". Diese Grundzüge gipfeln in Folgendem: Es ist eine Gesellschaft zu bilden, „die durch Actien ein mit 5 Procent verzinsbares Capital von 500,000 Fl. zusammenzuschiessen hätte", mit dessen procentreicherer Weitervergebung auf eine möglichst erhebliche Unterstützungssumme hinzuwirken wäre. Der Tonsetzer übernimmt entweder selbst durch Tilgung der Stich- und Druckkosten seines Werkes das Risico der Herausgabe, tritt event. in die vollständige Nutzniessung des Gewinnes ein, die bei seinem Absterben auf seine Wittwe und Kinder übergeht, oder aber er verkauft sein Manuscript und damit alle weiteren Rechte an das Institut (also in beiden Fällen ziemlich analog mit den jetzt üblichen Verhältnissen). Der Verein verlegt auch sämmtliche Werke der Classiker. Der dieser Herausgabe, sowie der Gesellschaft „durch Abkauf oder Ableben ihrer Verfasser und deren Erben" zufallende Gewinn soll zunächst zur Abzahlung des Actiencapitals, dann zur Unterstützung junger unbemittelter Tonsetzer etc. verwendet werden. (Es scheint fast, als ob der Ersinner dieses Projectes gar keine Ahnung von der in diesem Puncte mit der Edition Peters zu bestehenden Concurrenz habe.) Der Verein tritt direct mit den Sortimenthändlern in geschäftliche Verbindung und sieht einen grossen Vortheil in der Versendung mehrerer Novitätenexemplare an eine und dieselbe Handlung. (Nur ein mit den Bedürfnissen des Publicums nach neuen Werken ganz Unvertrauter kann aus letzterem Vorschlag Vortheil ersehen!) § 15 weist schliesslich auf den Werth hin, welchen die Gründung einer „Allgemeinen musikalischen Zeitung" (wird in Oesterreich das Organ des Hrn. J. Müller denn gar nicht gelesen, dass man diesen Titel wählt?) für den Verein haben müsste. — Die Zukunft wird lehren, ob ein derart projectirtes Unternehmen lebensfähig ist. Wir wenigstens mochten die von den „Bl. f. Th., M. u. K." gegebene Anregung dazu nicht ganz unberührt lassen. — Mit einem anderen Plane, nämlich dem, ältere praktische und theoretische Musikwerke auf Subscription herauszugeben, befasst sich laut einem gedruckten uns gesandten Prospect die Gesellschaft für Musikforschung. Die betreffenden Werke „sollen vornehmlich, wenn auch nicht ausschliesslich, der Musikgeschichte dienen, wie Partitur-Ausgaben alter Meisterwerke, Abdrücke wichtiger theoretischer Werke im Originale und deutscher Uebersetzung und selbständige grössere geschichtliche Arbeiten". Bei Aussicht auf eine jährliche Zustellung von 30 Druckbogen hat der Subscribent im 1. und 2. Jahre à 5 Thlr., im 3. und 4. à 4 Thlr. und in den folgenden Jahren à 3 Thlr. zu zahlen, und zwar an das verwaltende Mitglied dieser Gesellschaft, den berühmten Musikforscher Hrn. Rob. Eitner, „Ganz ergebenster Rob. Eitner", wie er sich in einem dem ber. Prospect beigelegten Bittbriefe uns nennt. Im Interesse der Sache ist zu wünschen, dass für die beabsichtigte Herausgabe nicht ausschliesslich dieser Hr. Rob. Eitner in Verantwortlichkeit gezogen werde (vergl. No. 49 des vor. Jahrganges unseres Blts.).

* Wie wir zufällig in der „A. M. Z." lesen, soll der kürzlich in Bremen verstorbene Sänger Clement ebenfalls in Folge des Studiums einer Wagner'schen Partie (der des Beckmesser) verschieden sein. Bei der Natur des Redacteurs gen. Blattes, des Hrn. J. Müller, ist wohl anzunehmen, dass derselbe diese Nachricht auch wirklich glaubt, und ihr Wiederkäuen nicht blos im Aerger über Wagner's Erfolge geschieht.

* Das während der Pfingsttage in Düsseldorf abgehaltene 49. Niederrheinische Musikfest ist im Wesentlichen dem in unserer No. 19 mitgetheilten Programme gemäss verlaufen, doch, wie wir verschiedentlich hören, von nur mässigem künstlerischen Erfolg begleitet gewesen, woran die wenig genügende Vorbereitung der grösseren Musikwerke bei zum Theil sehr schwachen Kräften unter Sängern und Instrumentalisten viel Schuld gehabt haben soll. Das meiste Interesse drehte sich um den 1. Festdirigenten, A. Rubinstein, dem die Huldigungen in allen Formen zugegangen sind, wenn auch nicht als specielle Folge seiner Beziehung zu dem mitaufgeführten „Thurm zu Babel". Bei den für Sololeistungen gespendeten Beifallsgaben fanden Frau Parepa-Rosa und Hr. Gura den meisten Antheil. — Geradezu klagen hört man über die wenig gastliche, in Mehrheit höchst kostspielige Aufnahme der Chor- und Orchestermitglieder. In dieser Beziehung soll keine Fürsorge getroffen und besonders die (von einem dortigen Hôtelbesitzer unverhüllt mit Prädicaten wie [in unumgänglicher Betrunkenheit das Gasthaus verunreinigende] „Kerle" belegten) Musiker ohne allen Rath gewesen sein. Wie man weiter Letztere officiell aufgenommen, geht aus dem Umstand hervor, dass man zur Festtafel nur zwei ganz willkürlich vom Festcomité gewählte Vertreter derselben habe ziehen wollen, die aber collegialisch genug eine Vertretung überhaupt von ihren Collegen erst abhängig machten und auf diese Anfrage eine einstimmige, die Nothwendigkeit derselben bestreitende Erklärung erhielten.

* 1873 soll nach achtjähriger Pause wieder ein allgemeines deutsches Sängerfest stattfinden. Zum Festort für diesmal wurde neuerdings München endgiltig ausersehen.

* Auf dem Friedhofe zu Meiningen wurde am 19. Mai das dem Liedercomponisten Andreas Zöllner durch freiwillige Beiträge deutscher und amerikanischer Gesangvereine errichtete Denkmal feierlich enthüllt.

* Der „N.-Y. H.-Ztg." zufolge ist am 26. April ein Theil der Bostoner Riesen-Musikfesthalle vom Sturme niedergerissen worden. Es wäre zu wünschen, dass dieses Ereigniss wenigstens deutsche Künstler von der Theilnahme an diesem grossen Musikschwindel abschreckte.

* No. 27 der „Signale" ist beinahe zur Hälfte mit Berichten über das Wagner-Concert in Wien gefüllt. Ausser der „N. Fr. Presse" (mit Hrn. Hanslick) und dem „Wiener Fremdenblatt"

*) Das Wappen stimmt genau mit der Beschreibung in dem Adelsbriefe für Orlando (7. Dec. 1570) überein.

**) Der Kopf hat unverkennbare Aehnlichkeit mit dem Miniaturportrait, welches der Hofmaler Johann Mielich um das Jahr 1560 in das von der Münchener Bibliothek verwahrte Prachtexemplar der Bussspsalmen des Meisters einfügte.

wird auch noch ein Originalreferat zur Richtigstellung der Meinung des Hrn. Senff über R. Wagner zum Besten gegeben. Ein Zweck wurde bei solchem Manöver auf jeden Fall erreicht: eine billige Füllung der betr. Nummer.

* Das Saison-Theater zu Breslau und das Stadttheater zu Magdeburg haben am 27. resp. 28. Mai ihre Opernsaison geschlossen. Die beiden Hofbühnen zu München werden ihre Thätigkeit am 1. Juni einstellen, um dieselbe erst am 28. Juli wieder aufzunehmen.

* Am 28. Mai ging Weissheimer's Oper „Theodor Körner" im Münchener Hoftheater zum ersten Mal in Scene.

* Fürst Poniatowsky's neue Oper „Helmina" wird am 28. d. M. in der Royal Italian Opera im Coventgardentheater zur erstmaligen Aufführung gelangen.

* Am 25. Mai ging am Leipziger Stadttheater die bereits im Jahre 1861 daselbst aufgeführte Oper „Diana von Solange" von Ernst, Herzog zu Sachsen-Coburg-Gotha, neueinstudirt wieder in Scene. Verschiedene Orden und Geschenke an Regisseure, Capellmeister und sonstige Mitwirkende waren die angenehme Zugabe.

* Der Claviercomponist Talexy hat sich mit Erfolg unter die Operncomponisten begeben, — mit Erfolg insofern, als eine Operette von ihm kürzlich in Paris wirklich zur Aufführung gelangte.

* Das neue Hermiuia-Theater zu Dresden wurde am 18. Mai eröffnet. Der zuerst für dasselbe engagirte Oberregisseur, Hr. Deutschinger, welcher dieser Anstellung zu Liebe sogar mit seiner Theaterschule von Leipzig nach Dresden übersiedelte und ausserdem seinen Posten als Redacteur der „Neuen Zeit" verliess, hat schliesslich einem Hrn. Benke weichen müssen.

* Früheren Gerüchten entgegen verlautet neuerdings, Bottesini auch im nächsten Jahre wieder den Capellmei posten an der vicekönigliehen Oper zu Cairo bekleiden wer

* Pasdeloup in Paris wird eine Anzahl seiner diesjahr Concerts populairs in England abhalten.

Auszeichnungen. Der k. würtemberg. Hofpianist W. Krü in Stuttgart hat vom König das Prädicat „Professor" erha — Decorirt wurden die HH. Musikdirector B. Bilse in B mit dem Ritterkreuz 1. Classe des herzogl. sächs. Ernestinis Hausordens, Impresario Merelli mit dem Stanislaus-Orden, Kammervirtuos F. Botgorscheck im Haag mit dem W Orden. — Professor Julius Sachs in Frankfurt a. M. ist der Società Filarmonica in Neapel zum Ehrenmitglied ern worden.

Gestorben. In Berlin verschied die Opernsängerin Frau mont-Suvanny. — Ebendaselbst ist der Componist H Ulrich am 23. d. Mts. nach längerem Krankenlager schieden.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen:

Dr. O. Bach, Claviertrio in Es dur.
C. Jos. Brambach, „Am Rhein". Zwei Chöre für Mäni stimmen mit Orchesterbegleitung, Op. 23.
H. Götz, Zwei Sonatinen für Clavier, Op. 8.
Wilhelm Speidel, Zwei Sonaten für Clavier, Op. 46.
S. de Lange, Orgelsonate über „Ein feste Burg", Op. 8.

In Sicht:

Edv. Grieg, Concert in A moll für Pianoforte und Orchester
Carl Grammann, Streichquartett in G dur.

Kritischer Anhang.

L. Schlösser. Sechs Solostücke für die Violine in Form einer Suite, Op. 39. Hamburg, Niemeyer.

Diese Solostücke sind im Wesentlichen Studien über Doppelgriffe, namentlich für das gebundene Spiel derselben. Man darf bei diesen für die Violine allein geschriebenen Stücken durchaus nicht etwa an die Bach'schen Sonaten und ähnliche Compositionen älterer Meister denken, welche den ganzen melodisch-harmonischen Apparat in dem Violinsatz vollständig enthalten; die vorliegenden Stücke, wenngleich sie vielfach die accordische Unterlage zu den melodischen und figurativen Motiven, namentlich auf den schweren Taktttheilen anschlagen, sind doch nichts weniger als vollständig in jenem Sinn und nur insofern für die Violine allein gelten zu lassen, als der harmonisch-modulatorische Accordapparat sich aus dem Vorhandenen errathen, sagen wir: in Gedanken ergänzen lässt. Besondere musikalische Eigenthümlichkeiten und hervorstechende Züge vermögen wir nicht zu entdecken. Die Stücke sind: Introduction und Fuge, Gavotte, Sarabande, Corrente, Menuett und Pastorale, von denen die Corrente am gelungensten ist und sich wohl zum Solovortrag eignet; beiläufig wollen wir hier noch bemerken, dass der Takt in dieser No. nicht, wie angegeben, ein zweitheiliger $^6/_4$, sondern dreitheiliger $^3/_2$ ist; ganz verfehlt im Charakter dagegen ist die Menuett. Bei den mancherlei Schwierigkeiten, welche die Stücke enthalten, sind dieselben für das technische Studium den Violinspielern zu empfehlen. A. M.

Louis Pabst. Deutsche Volkslieder mit freier Benutzung der Originalmelodien für das Pianoforte übertragen. 3 Hefte à $12^1/_2 - 17^1/_2$ Ngr. Nürnberg und München, Wilhelm Schmid.

Es bleibt dabei: „Variatio delectat". Da aber vor ein paar Jahrzehnten die musikalische Variation als solche, d. h. ihrem *Namen und ihrer Form nach, je mehr* und mehr aus der Mode kam, so bot man die unvermeidliche Veränderung unter ander Namen und anderem Gewande. Seit ungefähr einem *Viertelja* hunderte wimmelt es nun auf dem musikalischen Markte „Paraphrasen", „Transscriptionen", „Uebertragungen" und „Be beitungen" zahlloser Volks- und Opernmelodien etc. Nun a hat, unserer Meinung nach, die Uebertragung (und Dem Aehnlich nur dann eine Berechtigung und beziehentlich einen We wenn sie als geschmackvolle Ausschmückung oder gleichsam Interpretation, als Commentar einer Melodie und zwar so aufz dass auf den Charakter derselben — wenn sie überhaupt ei hat — möglichst Rücksicht genommen wird; wenigstens a dünken uns manche Melodien zu gut zu sein, als dass man ähnlich wie jene Gummi-Elasticum- und Kautschuk-Gebilde handeln dürfe, deren Form sich durch Ziehen und Drücken k weilig und ergötzlich verändern lässt, — oder wie eine Anklei Puppe, die von kindischer Hand mit allerhand Flitter und Fla nicht eben geschmackvoll behängt und überladen wird. — vorliegenden Pabst'schen Uebertragungen (1. „Kommt ein Vo geflogen". 2. „Morgen muss ich fort von hier". 3. „Jetzt g i ans Brünnele") gehören nicht zu den schlechtesten, die es g aber auch nicht zu den besten; mindestens protestiren wir schieden gegen ein etwaiges päbstliches Infallibilitäts-Dog Sie treten möglichst gespreizt und prätentiös auf: — Begleitun figuren, Läufer, Gänge und Phrasen, die theilweise geflissentl schwer gemacht zu sein scheinen und meist ebenso weitgrif als abgegriffen sind, häufig aber eine Klingelei und Bimm à la Rosellen, Brinley Richards und Consorten bieten (z. Heft 2, Seite 5—7); — viele geblähte 7—8stimmige Acc folgen, die uns sehr „auf gespannten Fuss" mit Herrn P bringen könnten, weil er mit dem Publicum eben so häufig unnöthig auf gespannter Hand lebt; — vieles Arpeggien-Gekol — etliche harmonische Grimassen, etliche sonstige Kakophon die gar keinen Zweck haben, als dass sie eben schlecht und z für ein normales Ohr unerträglich schlecht klingen.

H. S

Briefkasten. *M. P.* in *G.* Ihr sich an die Interpretation der „Walküre“ anknüpfender Wunsch wird sich realisiren lassen. Den interessanten Ausspruch J. Paul's werden wir gelegentlich verwenden. — *D. E.* in *C.* Wir sind mit Ihrem Vorschlag einverstanden.

Anzeigen.

Neuere Werke für Kammermusik

[183.] aus dem Verlage von

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Bargiel, Wold., Op. 37. Drittes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Bdur. 3 Thlr. 10 Ngr.

Bonewitz, J. H., Op. 40. Sonate pour Piano et Violon. Amoll. 1 Thlr. 10 Ngr.

Götz, H., Op. 1. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Gmoll. 2 Thlr. 20 Ngr.

—— Op. 6. Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell. Es dur. 3 Thlr. 10 Ngr.

Grieg, Edv., Op. 13. Sonate für Pianoforte und Violine. Gdur. 1 Thlr. 25 Ngr.

Lacombe, P., Op. 12. Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Gdur. 2 Thlr. 10 Ngr.

Rüfer, Ph., Op. 1. Sonate für Pianoforte und Violine. Gmoll. 2 Thlr. 15 Ngr.

Weyermann, M., Op. 10. Dritte grosse Sonate für Pianoforte und Violine. Emoll. 2 Thlr. 7½ Ngr.

Zur gef. Beachtung für die Herren Musikverleger.

J. Pickenhahn in Leipzig,

Anstalt für Noten-Stich und -Druck.

= Prompteste Bedienung bei billigster Berechnung. =

[184.]

[185.] Aus dem Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig zu beziehen:

Dr. Carl Fuchs,

Virtuos und Dilettant. Ideen zum Clavierunterricht und über reproductive Kunst. 2. Auflage. 10 Ngr.

Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst. Philosophische Dissertation. 24 Ngr.

Friedrich Nietzsche,

Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Broch. 1 Thlr. In Leinwandband 1 Thlr. 10 Ngr.

Richard Wagner,

Beethoven. 2. Auflage. 15 Ngr.

Ueber die Bestimmung der Oper. Ein akademischer Vortrag. 2. Auflage. 10 Ngr.

Ueber die Aufführung des Bühnenfestspieles: „Der Ring des Nibelungen“. 5 Ngr.

Bericht an den Deutschen Wagner-Verein über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen“ begleiteten. 6 Ngr.

[186.] In meinem Verlage erschienen folgende neue Werke von

Moritz Weyermann.

Op. 27. **Quartett** in Dmoll für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Pr. 1 Thlr. 25 Ngr.

Op. 20. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Pfte.

Op. 22. **Zwei Balladen** von Chamisso für eine Singstimme mit Pianoforte.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

Leipzig.

C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.
(R. Linnemann.)

Eine musikalische Novität!

In meinem Verlage erschien soeben:

Trauermarsch.

Zum Andenken an die im Kriege gegen Frankreich gefallenen deutschen Helden.

Gewidmet Sr. Excellenz Herrn General-Feldmarschall
[187.] Graf v. Moltke,
für Clavier. Preis 7½ Sgr.

Ich erlaube mir, jeden Clavierspieler auf diese wirklich vortreffliche Pièce ganz besonders aufmerksam zu machen.

Exemplare sind durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.

Neustadt i. Schl. **A. Pietsch.**

[188.] Im Verlag von **C. F. W. Siegel's** Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig ist erschienen:

Trio für Pianoforte, Violine u. Violoncell

von

Josef Rheinberger.

Op. 34. Dmoll. Pr. 3 Thlr. 25 Ngr.

Agenten für seinen Musikverlag

sucht für Frankreich, Belgien, England, Italien, Amerika etc. etc.

[189.] **P. Jürgenson**
in Moskau (Russland).

Verlag von H. Pohle, Hamburg.

Soeben erschienen:

Hermann Grädener.

[190.] Op. 7.

Fünf Duette für Sopran und Tenor

mit Clavierbegleitung. Preis 1 Thlr. 5 Ngr.

Wilhelm Hill.

Op. 29. **„Der Asra"** von H. Heine für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. Pr. 10 Ngr.

Op. 31. **Jugenderinnerungen.** Sechs vierhändige Clavierstücke. Heft I. Pr. 17½ Ngr. Heft II. Pr. 20 Ngr.

Op. 32. Sechs Charakterstücke für das Pfte. Pr. 1 Thlr.

Op. 33. Vier Albumblätter für Pianoforte. Pr. 17½ Ngr.

Op. 34. Impromptu. Valse pour le Piano. Pr. 17½ Ngr.

Früher erschienen:

Op. 28. 2 Sonatinen für Pianoforte und Violine. No. 1. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr. No. 2. Pr. 1 Thlr. 7½ Ngr.

Demnächst erscheint:

Hermann Grädener.

Op. 4.

Capriccio für grosses Orchester.

Partitur . . . . . 3 Thlr.
Stimmen . . . . . 3 Thlr.
Vierhändiger Clavierauszug . . 1 Thlr. 7½ Ngr.

Carl G. P. Grädener.

Op. 57.

2. Quintett

für Clavier, 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.

Pr. 3 Thlr. 15 Ngr.

[191.]

Boetius

und die Griechische Harmonik.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** (Constantin Sander) in Leipzig ist soeben erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Des Anicius Manlius Severinus Boetius

Fünf Bücher über die Musik aus der lateinischen in die deutsche Sprache übertragen und mit besonderer Berücksichtigung der griechischen Harmonik sachlich erklärt von **Oscar Paul** mit vielen Tabellen und Facsimiles. 27 Bogen gr. 8. Geheftet Preis à 5⅓ Thlr.

[192.] In **Goes** (Holland) bietet sich für einen soliden und tüchtigen Musiker, der zur Uebernahme der Leitung eines Gesangvereins und sicherer Privatstunden geneigt wäre, ein jährliches Einkommen von circa 1000 Gulden. Nähere Auskunft ertheilt gütigst der Musikalienhändler Hr. **P. Pabst** in **Leipzig.**

[193.] Im Verlage von **Falter & Sohn** in Münch erschienen soeben:

Dulcken, F., Chanson sans Paroles (Homm à Madame Moukhanoff). 7½ Ngr.

—— „Wie könnt ich Dein vergessen". Lied für e Singstimme mit Pianoforte. (Hrn. F. Nachb gewidmet.) 5 Ngr.

Greith, C., Der Mutter Lied. Singspiel für Jugend in 3 Aufzügen von Marg. Zenner, co für Sopran- und Altstimmen mit Pianofortebeg tung zu 2 und 4 Händen. Op. 21. 2 Thlr. Textbuch hierzu apart 5 Ngr. netto.

Köhler, Dr. E., Erinnerung an Faulenb Phantasie für Pianoforte. 15 Ngr.

—— „Verzage nicht". Lied für Alt oder Bariton Pianoforte. 10 Ngr.

[194.] **P. Pabst's** ***Musikalienhandlung*** in ***Leip*** hält sich einem geehrten auswärtigen musikalisch Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von

Musikalien, musikalischen Schriften e

bestens empfohlen.

[195.] In meinem Verlage erschienen mit Eigenthu recht:

Bach, Dr. O., Trio No. 2 (Es dur) für Pianofor Violine und Violoncell.

Kontsky, Ant. v., Op. 220. Fünf Phantasien üb russische Lieder für Pianoforte No. 1—5.

Wieniawski, H., Op. 3. Souvenir de Posen. 1. M zurka caractéristique pour Violon avec accomp. Piano.

—— —— —— transcrite pour Piano seul par Jo Wieniawski.

Leipzig. **Rob. Forberg**

[196.] Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

Natur- und Lebensbilder.

Clavierstücke

von

Ferd. Thieriot.

1. Serie, Op. 17. 2 Hefte à 15 Ngr.
2. Serie, Op. 18. 2 Hefte à 15 Ngr.

Genrebilder

für Pianoforte componirt

von

Aug. Winding

Op. 15.

Heft I. 25 Ngr. Heft II. 20 Ngr.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Hierzu als Beilage eine Verlagsanzeige von **Friedrich Brandstetter** in Leipzig.

Leipzig, den 7. Juni 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ
für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 24.

Inhalt: „Die Walküre" von Richard Wagner. Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas. Von Gottlieb Federlein. (Fortsetzung.) — Kritik: Trio von P. Lacombe. — Tagesgeschichte: Musikbriefe aus Bayreuth und Wien. (Fortsetzungen.) — Concertumschau. — Engagements und Gastspiele. — Kirchenmusik. — Opernübersicht. — Aufgeführte Novitäten. — Journalschau. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Briefkasten. — Anzeigen.

„Die Walküre" von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas

Von **Gottlieb Federlein.**

(Fortsetzung.)

Zweiter Act.

1. Scene.

(Fortsetzung und Schluss.)

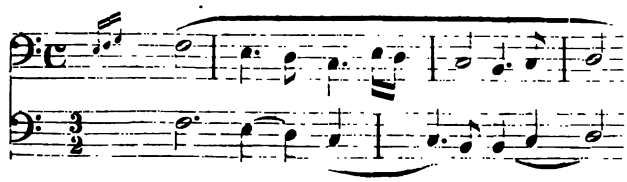
Jeder der einzelnen Gedankencomplexe wird nämlich durch einen Ganzschluss (Dominante — Tonica) abgegrenzt, eine Erscheinung, welche innerhalb des Gedankenflusses nie eintritt. Der erste Abschnitt geht von der Harmonie Edur aus und mündet im Dreiklang E moll (Vertrags-Motiv der Riesen) Wir finden auch eine wohlgeordnete, dem Inhalte der Rede entsprechende musikalische Gliederung, die hier in 6+6 Takten nach der Parenthese „Eines höre" in 6+8 Takten gegeben ist (A. 88 und 89). Rhythmisch betrachtet, zeigt die Melodie den Charakter gewisser Stetigkeit, da der gelassene Ton Wotan's alle Leidenschaft fern hält; daher überschreitet der Umfang der Melodie auch kaum die Grenze einer Octave. Ich streife mit dieser Bemerkung an den dritten für die Melodie maassgebenden Factor: den Tonfall, der seiner Hebung und Senkung nach gleichen Schritt hält mit der Gradation des poetischen Inhalts. Der Mittelpunct des Gedankencomplexes liegt in dem Verlangen Wotan's nach einem freien Helden; mit dem Ausdruck „Held" erreicht auch die Melodie das höchste Intervall *d*; vorher hatte sie sich von *gis* aus auf dem Worte „traf" bis zum *c* erhoben, nach jener Steigerung sinkt sie wiederum über *c* („Göttern") und *h* („wirken") herab und wird in die harmonische Cadenz verschlungen.

Ein Ganzschluss in Gdur („Durch dich trotzt er allein") beschliesst den zweiten Abschnitt (A. 90), der durch den Trugschluss Edur — D moll (Fricka-Motiv) in zwei Hälften sich theilt. Die erste Hälfte (von dem Worte „Sinne" an zu rechnen, da „mit tiefem" blos als Auftakt gilt) hat wiederum zwei Gliederungen: einmal acht Takte, auf welche die zweitaktige Apostrophe Wotan's folgt, sodann acht Takte bis zum Trugschluss. Auch die zweite Hälfte hat eine Ausdehnung von acht Takten. Belebter als im ersten Abschnitt erscheint hier die Rhythmik der Melodie; zwar entlehnt sie in der ersten Hälfte Rhythmus und Phrase aus dem Gesange Wotan's (Fricka's Worte sind nämlich bis dahin der Ausdruck göttlichen Bewusstseins), durch die Apostrophe Wotan's aber wird die Eifersucht Fricka's wach, und bei stets gedrängteren Phrasen in immer mehr verengten Rhythmen treibt die Melodie unaufhaltsam ihrem Ende zu. Namhaft unterstützt diesen rhythmischen Schwung der Tonfall; denn das Tongebiet der Melodie Fricka's umspannt eine Undecime. Schon die ersten acht Takte zeigen ein rasches Aufschwingen der Melodie, von dem Intervalle *d* („Hehres") gleitet die melodische Phrase über *c* nach *a* herab; gewaltig aber klimmt sie empor mit der Sentenz: „Wer hauchte Menschen ihn ein?" — in zunehmenden Accenten strebt sie sodann von *c* aus über *d* — *e* — *f* zum *fis*, welches Intervall als Höhepunct festgehalten wird, denn das *fis* auf „Du reizest sie..." reicht demselben *fis* auf „Wälsung" die Hand; und wie zu jenem vorerwähnten

↘

Trugschluss der Tonfall *e — gis — a* trifft, so vollzieht sich die Schlusscadenz in G dur auf dem Tonfall *d — fis — g*. Diesen beiden melodisch präcisen Tonfällen gegenüber verdient die Stelle: „deren Gunst in ihnen wirkt" Beachtung. Von hier an wird nämlich der Tonfall über die Frage Wotan's und die beiden Gegenfragen Fricka's stets auf der Schwebe gehalten. Zwar wäre jener vorerwähnte melodische Schluss *e — gis — a* geeignet, diese Schwebung zu paralysiren; der dort eintretende Trugschluss aber verweist den Hörer zur vollständigen melodischen und harmonischen Befriedigung auf die Cadenz G dur.

Umfangreicher als die beiden ersten Abschnitte gestaltet sich der dritte Abschnitt, der wiederum in drei Perioden von fast gleicher Ausdehnung zerfällt und harmonisch in Es moll abgeschlossen wird (A. 92). Schon die Mannichfaltigkeit der in den Kreis der Entwickelung gezogenen Harmonien lässt auf die innere Bedeutung dieses Abschnittes schliessen. Durch das Herabsinken der Tonarten aus G dur nach der grossen Unterterz Es moll (der folgende vierte Abschnitt fällt aus Es moll nach C moll ab) ist aber auch ein praktischer Vortheil für die Gestaltung der Gesangsmelodie Fricka's erwachsen; denn die gesteigerte Zudringlichkeit Fricka's verlangt auch eine tonale Erhöhung der sprachlichen Accente und dem entsprechend natürlich auch eine Erhöhung der Mittelpuncte für die melodische Phrase. In rhythmischer Hinsicht sticht wohl die Melodie Wotan's immer gegen die Fricka's ab, aber selbst Fricka's Gesang athmet nicht die Hast wie im zweiten Abschnitt; ihre Heftigkeit muss hier mehr durch intensivere Tonfärbung zum Ausdruck gelangen. Dagegen tritt ein anderer die Rhythmik belebender Factor ein: die orchestrale Begleitung. Schon in der ersten Periode vermittelt der Streicherchor den harmonischen Fortgang im *tremolo*, nicht wie bisher blos durch kürzere oder längere Accordaccente; mit der zweiten Periode („Du schufst ihm die Noth") erscheint aus Fagott und Bassclarinette zur Gesangsmelodie ein neues Motiv, welches sich über die im *tremolo* summenden Grundbässe hinweg zur dritten Periode fortspinnt. — Das Orchester illustrirt dadurch in treffender Weise den Unwillen Wotan's über die Forderung Fricka's, das zauberstarke Schwert dem Siegmund zu entziehen. Dieses neue Motiv, welches ich als Verhängniss-Motiv Wotan's bezeichnen möchte, formt sich musikalisch aus dem Siegmund-Motiv und weist dadurch auf die innige Verkettung des Schicksals Wotan's mit dem des Wälsungengeschlechts hin. Aus beifolgender Darstellung wird der homogene Bau beider Motive ersichtlich werden.



Eine wiederum veränderte orchestrale Gestaltung erfährt die dritte Periode des in Rede stehenden Abschnittes. Sie wird mit dem bekannten hastigen Fricka-Motiv eingeleitet (A. 92), die Bässe aber geben durch ähnliche ungestüme Rhythmik dem Grimme Wotan's Ausdruck, weil Fricka ihm vorgehalten, dass seine List den Wälsungen das Schwert hat finden lassen. Wenn nun das Motiv der Bässe abwärts steigt, da schliesst sich nochmals das Verhängniss-Motiv an, wie ein unheimlicher Vorbote für die Machtlosigkeit Wotan's; denn Fricka, die Ergriffenheit Wotan's wahrnehmend, ermuthigt sich jetzt zur Demüthigung des Gatten, und mit kühner Entschlossenheit spricht sie ihr Verlangen aus: „Siegmund verfiel mir als Knecht!" Das Orchester hält jetzt während Fricka's Gesang den Synkopenrhythmus fest, während die dazwischen aufsteigenden Basstöne andeuten, wie Wotan's innerstes Gefühl sich gegen die Schmähungen Fricka's auflehnt. Charakteristisch wird die Erregtheit Fricka's in dem Schlusstonfall auf „Knecht" gekennzeichnet. Während nämlich bisher die Gesangsmelodie der Cadenz durch einen Intervallenschritt nach abwärts sich anschloss, geschieht dies hier durch den Schritt zur Octave *es* nach oben. — Erschütternd wirkt die gebieterische Sprache Fricka's auf Wotan, der mit heftiger Geberde auffährt. Die Bässe geben seinen Unmuth zu erkennen, während das Fricka-Motiv grellen Tones aus Clarinette, Oboe und Violine aufzuckt; indem aber das Motiv der *Bässe in* Synkopen, wie es aufstrebte, wieder hinabgleitet, vermittelt dasselbe uns auch das Gefühl der Ohnmacht, in welches Wotan wieder zurücksinkt (A. 93, Z. 1).

Dieses sechstaktige Orchesterzwischenspiel beschliesst den dritten Abschnitt. Der vierte Abschnitt (Schlusscadenz C moll) culminirt in dem Gedanken, dass Fricka's göttliche Ehre die Strafe des Wälsungen erheische. Eigenthümlich erscheint die formelle Theilung dieses Abschnittes: da sind es zuerst fünf Takte, von welchen drei als Vordersatz und zwei als Nachsatz zu fassen sind, mit der Hebung des Accentes auf dem vierten Takt („gehorchen soll"), sodann wiederum fünf Takte mit derselben Gliederung, jedoch die Hebung auf den fünften Takt („Spott") hinausgerückt. Die nun folgenden sieben Takte verlangen eine Theilung von 3+4, wobei die viertaktige Verszeile als eine rhythmische Erweiterung der vorigen zwei Nachsatztakte anzusehen ist; dass die Hebung des Tonfalls auf „Göttin" trifft, bedarf wohl kaum der Erwähnung.

Mit dem fünften Abschnitt, von C moll nach H moll sich wendend, geht der Dialog zu Ende; auch hier lässt sich eine genaue Gliederung verfolgen, welche durch den jeweiligen Eintritt des Verhängniss-Motivs, gleichsam als Anführungszeichen für Wotan's Zwischenreden betrachtet, bestimmt wird. Zweimal erscheint dieses Motiv durch Pausen unterbrochen als Hinweis auf die Muthlosigkeit Wotan's; noch bezeichnender aber für dessen kleinlautes Wesen wirkt der enge Tonumfang der melodischen Phrase innerhalb einer Quarte oder Quinte. Nur einmal noch ermannt sich Wotan, wenn

die Melodie zur aufsteigenden Sexte *g — e* („er fand mein Schwert") sich erhebt.*) Fricka's Gesang dagegen, durch kurz gehaltene, ungestüme Accordfolgen interpretirt, durchströmt glühende Leidenschaft; wie denn auch die rhythmischen Verhältnisse der Melodie sich demgemäss gestalten; zudem machen hochaufstrebende Tonfälle, wie „Wälsung" und „Rächer" oder „Sieg" und „Knecht" die Siegesgewissheit Fricka's gegen die Hilflosigkeit Wotan's melodisch scharf contrastiren.

„Schutzlos schau ihn der Feind" — mit diesen Schlussworten wird unsere Aufmerksamkeit auf die Ankunft Brünnhildens durch das Walküren-Thema gerichtet; denn jauchzend eilt die Walküre herbei. Als Wotan den Ruf der kühnen Maid vernimmt, da erwarmt sein väterliches Herz, und er kann sich nicht enthalten, Fricka zu gestehen, dass er die Walküre für Siegmund zu Ross gerufen habe. Brünnhilde aber, als sie Fricka gewahrt, gebietet ihrer fröhlichen Weise Schweigen. Nachdem durch die vier Stimmen des Streichquartettes das Motiv des Schlachtrufes nach der Tiefe gesunken, spricht Fricka feierlichen Ernstes in ihrer Schlussstrophe aus, dass der Walküre Bestimmung sei, das göttliche Recht der Beschützerin der Ehe zu wahren, darum müsse der Wälsung ihrer Ehre fallen und Wotan der Göttin den Eid hierfür leisten. Der kläglichen Situation Wotan's wird hier musikalisch durch das Vertrags- und das Verhängniss-Motiv gedacht; denn wenn Siegmund fallen soll, wo findet Wotan den Ausweg zur Rettung vor dem gefahrdrohenden Alberich? Und doch. Obgleich nun Wotan sich von dem Verhängniss umstrickt sieht, leistet er dennoch, wenn auch mit furchtbarem Unmuthe, den verlangten Eid. So hat denn die Göttin gesiegt, und stolz, wie sie ihr Haupt gegen Brünnhilde erhebt, steigen die Klänge ihres Götter-Motivs (Bsp. 24) empor (A. 98, Z. 2), welchen sich jenes zweite Thema Fricka's Bsp. 23 anschliesst, als Anspielung darauf, dass nun auch Fricka's weiblicher Ehrsucht Genüge gethan ist. „Heervater harret dein, lass ihn dir künden, wie das Loos er gekiest": mit diesem Befehl an Brünnhilde eilt die Göttin von dannen und lässt Wotan allein mit seinem tiefschmerzlichen Ingrimme. Wie einen unheimlichen Schatten sieht Wotan im Geiste die Gestalt Alberich's vorüberziehen, wie der Sohn der Unterwelt den schrecklichen Fluch gegen ihn ausstösst, der jetzt schon an dem Dasein des Gottes zu nagen scheint, und mitten in dieser trostlosen Stille erdröhnt von der Posaune das Fluch-Motiv Alberich's („Rheingold", Jahrg. II d. Bl., S. 372, Sp. 1, Bsp. 1). Die klagenden Töne des Verhängniss-Motivs aber führen uns in die zweite Scene ein, wo Brünnhilde mit besorgter kindlicher Treue Wotan sich nähert, um zu erfahren, was sein väterliches Herz gräme.

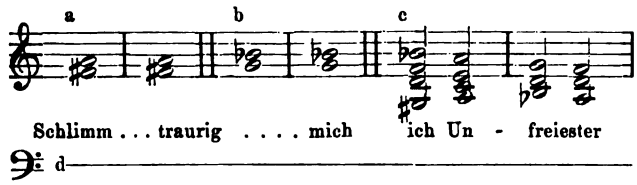
*) Es wird dem Leser nicht entgangen sein, dass, wie in der dritten Scene des ersten Actes, so auch hier das Schwert-Motiv an den Intervallen des C dur-Dreiklanges aufsteigt.

2. Scene.

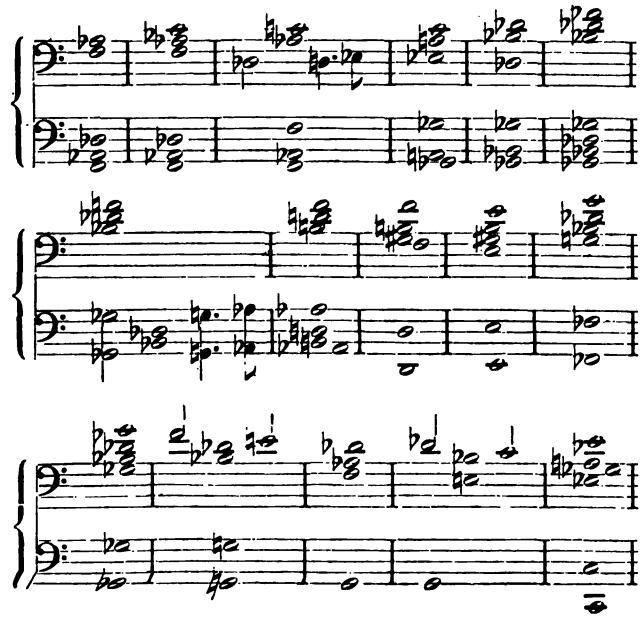
Dem poetischen Stoffe dieser Scene wohnt verhältnissmässig viel episches Element inne. Wotan erzählt nämlich Brünnhilde den Zusammenhang seines unheilvollen Geschickes und erwähnt bei dieser Gelegenheit die Begebenheiten aus „Rheingold". Indem nun dem Geiste Wotan's jene Erlebnisse vorüberziehen, wird seine Gefühlswelt, als einer in jene Ereignisse mitverwickelten Persönlichkeit, in so hohem Grade erregt, dass aus den einzelnen Entwickelungsstadien der eigentlichen Erzählung stets ein Drang nach Aeusserung dieser Gefühle resultirt, welcher in hochdramatischen Momenten gipfelt. Ebendieser Eigenthümlichkeit wegen, in Folge deren sich die Diction dem rhythmischen Schwunge der Lyrik nähert, wird die Erzählung Wotan's zu einer wirklich dramatischen, sofern dieselbe mit der Handlung und den Charakteren in engem Zusammenhange steht und sich dadurch wesentlich von der epischen unterscheidet. Ein Hauptaugenmerk wird also auf den sprachlich-melodischen Theil zu richten sein, und folgerichtig bedarf dieser auch eines orchestralen Commentars, welcher in einer gewissen musikalischen Rhetorik sich ausprägt. Diese Rhetorik gewinnt ihren Ausdruck in dem bedeutsamen Auftreten solcher Motive, die dem momentanen Gefühle (des Schmerzes, der Bitterkeit, der Sorge) entsprechen. Demgemäss kann die Wahl solcher declamatorischer Mittelglieder keine willkürliche sein, denn die jeweilige Stimmung muss in ihnen einen geeigneten Widerhall finden. Es werden daher derartige Motive auch nach Rhythmik und Dynamik sich den Strömungen der Gefühlswelt anpassen und sich unter einander dadurch unterscheiden, ob z. B. der Rhythmus sich steigert oder verlangsamt, ob die Tonfälle auf- oder abwärts streben, ob die Tonstärke sich vermehrt oder verringert. Diese Gesichtspuncte möge der Leser zur Beurtheilung der orchestralen Sprache festhalten, um die Bestimmung und Wirkung derselben richtig zu würdigen.

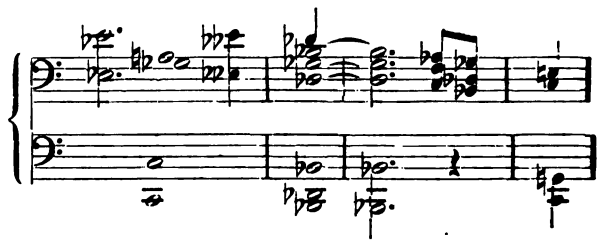
Ich bemerkte schon, dass das Verhängniss-Motiv in die 2. Scene hinüberspielt, wo dasselbe noch 20 Takte hindurch festgehalten wird. Diese 20 Takte bieten das Bild eigenthümlicher musikalischer Gestaltung: Fagotte und Bassclarinette liegen unbeweglich auf dem Grundtone *d*. In diese harmonische Oede, ein Sinnbild der Trauer Wotan's, mengen sich nur die traulichen Fragen Brünnhildens und die schmerzlichen Klänge des Verhängniss-Motivs (Violoncell); nirgends begegnen wir einer Andeutung, welche den harmonischen Fortgang zum Bewusstsein brächte (ich erinnere hier an die 1. Scene A. 91, Z. 3, 4, wo die Gesangsmelodie und jenes Motiv in ähnliche Verbindung gesetzt sind, wo jedoch die melodischen Phrasen durch accordliche Accente abgeschlossen erscheinen). Wagner hat wohl absichtlich alle harmonische Beigabe ausgeschlossen, um das Gefühl der Verlassenheit Wotan's recht eindringlich zu schildern; dass aber eine bestimmte harmonische Grundlage trotzdem vorliegt, dafür geben

uns die Schlusswendungen der melodischen Phrasen sichere Anhaltspuncte. Immerhin wird der harmonische Wechsel in der einfachsten Weise zu ergänzen sein, weil harmonische Vielwendigkeit der Situation nicht entspräche. Beifolgende Skizze soll ein unmaassgeblicher Versuch sein, dem harmonischen Gefühle des Spielers oder Hörers zu Hilfe zu kommen, wobei ich mich natürlich möglichster Kürze befleissigen muss.

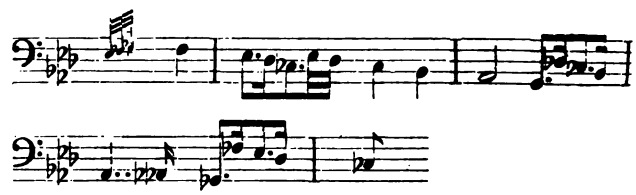


a. gilt bis „traurig", b. von dem Einsatz des Verhängniss Motivs auf dem Tone *b* an bis „mich", c. fällt mit den Worten: „ich Unfreiester Aller" zusammen. Der Grundbass *d* sinkt endlich mit der Melodiephrase Brünnhildens: „So sah ich dich nie, was nagt dir das Herz?" über *cis* nach *c* herab. Dieses *c* bildet nun in den Contrabässen und der Pauke den Grundpfeiler, auf welchem des Künstlers Hand ein plastisches Bild emporragen lässt, das in seiner Wirkung tief ergreifend ist: Wotan nämlich, wie der Schrecken der Vernichtung ihn erfasst, wie er, der Traurigste von Allen, hilflos dem Verderben sich preisgegeben sieht. Ich erachte es für wichtig und höchst interessant zugleich, ein Conterfei der harmonischen Entwickelung aus dieser Episode zu geben, umsomehr, als der Clavierauszug, wie natürlich, den vollständigen Inhalt der Partitur nie zu bieten vermag.





Dieses Meer von Harmonien, aus dem Chor der Tuben, Posaunen und einem Theil der Streichinstrumente aufgethürmt, wird durchfurcht von tiefgehenden Strömungen; oder, auf obigen Vergleich angewandt, dieser harmonische Kern ist das Rohmaterial, aus welchem heraus mit Hilfe plastificirender Themata das Bild Wotan's vor dem geistigen Auge ersteht. Betrachten wir nun näher, wie jedes einzelne Thema sich dem Gott gleichsam auf die Physiognomie legt und uns seine Gedankenwelt aus Aug und Miene lesen lässt. Vom Grimme überwältigt, möchte Wotan sich gegen sein herbes Geschick ermannen, und seinen männlichen Trotz spricht das Thema aus, welches den herben Accordfolgen voraneilt.



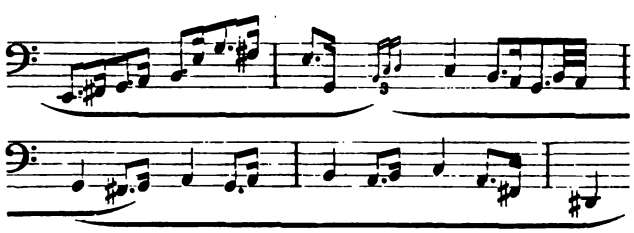
Ich nenne dies Wotan's Zorn-Motiv, ein Gegenbild zu dem Verhängniss-Motiv; denn wie dieses *decrescendo* zur Tiefe sich neigt, so strebt das Zorn-Motiv *crescendo* nach oben; zudem sind beide Themata in ihren Rhythmen ziemlich ähnlich. Doch kaum verhallen diese Töne, so beginnt das dumpfe Rauschen unheimlich tief liegender Harmonien, aus denen sich das Fluch-Motiv Alberich's emporrichtet; denn Alberich's Fluch zieht die heilige Schmach, den schmählichen Harm nach sich, welche auf dem Gotte lasten. Wieder stürmt jetzt das Zorn-Motiv in die Höhe; da gellts aus Flöten, Oboen und Violinen, da schmettert aus den Hörnern das Fricka-Motiv (Bsp. 23). Fricka's peinliche Eifersucht ist es ja, die Wotan hindert zu wirken, was ihm zur Abwehr der heiligen Götternoth unerlässlich scheint. Klagend gedenkt Wotan jetzt des geliebten Wälsungen, den er zu seinem Retter auserkoren, weshalb auch im Wälsungen-Motiv sein Wehruf: „Endloser Grimm! Ewiger Gram!" ertönt und die schmerzlichen Stimmen der Oboe, des weichen Hornes und der spröden Trompete sich jenem Motiv anschliessen. Noch einmal wird von der Violine das Zorn-Motiv hoch emporgetragen, rasch aber stürzt dasselbe ebenso tief wieder hinab, denn auch der letzte Rettungsanker scheint für Wotan verloren. Verrathen muss er den auserwählten Helden, entsagen der Liebe zu ihm; im Entsagungs-Motiv findet daher das ergreifende Bild

seinen Abschluss, indem Wotan sich selbst als den Traurigsten von Allen beklagt.

Durch den Ausbruch seiner übermässigen Klage hat Wotan sein Kind Brünnhilde erschreckt, denn sie wirft die Waffen von sich, sinkt zu des Vaters Füssen nieder und bittet Wotan zärtlich, seinem treuen Kinde zu vertrauen. Indem nun Wotan vor sich hinsinnt, umtönen ihn das Wälsungen- und Sehnsuchts-Motiv *); er geht mit sich zu Rathe, ob er Brünnhilde vertrauen soll, was so bittre Noth ihm schuf und warum er so sehnlichst seine Befreiung aus schmählichem Joche hofft. Mit schmeichelhafter Rede („Zu Wotan's Willen sprichst du") weiss Brünnhilde Wotan's Herz zu gewinnen, wobei der feierliche Klang der begleitenden Hörner in zarter Weise das Bewusstsein Brünnhildens als auserwähltes Kind und zugleich ihren Stolz als weiblicher Heros charakterisirt. Treten wir nun der Erzählung Wotan's näher.

Nachdem ich mich über die Eigenart dieser Erzählung schon eingangs der Scene ausgesprochen, gilt es jetzt, für dieselbe die bestimmten Marken näher zu bezeichnen, welche, wie schon erwähnt, in den aus der Erzählung erwachsenden dramatischen Gefühlsmomenten gegeben sind. Ich unterscheide demnach fünf grosse Abschnitte, von denen jeder wiederum in kleinere Unterabtheilungen zerfällt. Für Theilung in einzelne Perioden aber sind musikalisch die harmonischen Cadenzen genau in derselben Weise maassgebend, wie sie es für den Dialog der 1. Scene waren.

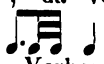
Der 1. Abschnitt führt uns vor Augen, wie Wotan das Gold dem Nibelung entriss, wie er sodann das geraubte Kleinod als Sold den Riesen auslieferte, endlich wie er von Erda vor dem Ringe und vor dem drohenden Ende der Götter gewarnt wird. Als Einleitung für die Erzählung dient das Verhängniss-Motiv A. 102, welches in den Bässen zum tiefen *as* hinabgleitet; die ersten 9 Takte (5+4 gedacht) zeigen ähnliche Gestaltung und Wirkung wie der Anfang der 2. Scene, die harmonische Grundlage ergibt sich jedoch leicht aus der Combination der melodischen Intervalle zum Accord, wobei Anfang und Ende der einzelnen Verszeile zu beachten sind. Sobald nun das Violoncell mit dem Verhängniss-Motiv in verkürztem Rhythmus hinzutritt, wird der bisher zweistimmige Satz zum dreistimmigen (A. 102, Z. 3).



*) Wer sich diese Stelle harmonisirt denken will, vergl. A. 11, Z. 2.

Noch grössere Tonfülle aber entfaltet das Orchester, wenn Wotan der verhängnissvollen That Alberich's erwähnt, zumal da die Posaunen als begleitende Instrumente hervorbrechen, denen sich sodann im Reif-Motiv die Fagotte anschliessen. Bald aber schweigen alle Begleitungsstimmen, und wieder schreitet die Gesangsmelodie nur über einem Basstone schwebend einher. Charakteristisch wirkt die Selbstanklage Wotan's, weil er dem Rheine das Gold nicht zurückgegeben; hingegen erklingt stolz und unheimlich zugleich das Walhalla-Motiv aus Posaunen und Tuben, wenn er der Burg gedenkt, von der aus er der Welt gebot. Hiermit schliesst die 1. Periode ab — Cadenz Cis dur. Bevor ich aber weitergehe, kann ich nicht unterlassen, eine Eigenart der Gesangsmelodie in dynamischer Seite zu beleuchten, da wir derselben gerade in dieser Erzählung öfter begegnen. Was freilich Rhythmus und Tonfall der Sprachmelodie betrifft, so kann ich, da desfallsige Andeutungen mich zu übermässiger Breite verführen würden, dem Leser die genauere Untersuchung hiefür mit Hinweis auf meinen Commentar zur 1. Scene füglich selbst überlassen. Jene neue Eigenthümlichkeit in der Melodiebildung besteht darin, dass Wagner einen Wechsel der Accente auf dem 1. und 3. Viertel des hier angewandten $^4/_4$-Taktes eintreten lässt. Schon die ersten 9 Takte bieten hierzu ein anschauliches Bild. Innerhalb der ersten Melodiephrase (3 Takte) liegt die Hebung im 2. Takte, vom 3. zum 4. Viertel („verlangte nach Macht"); die zweite Melodiephrase aber, vom 3. Viertel ausgehend, drängt den Accent mit dem Worte „Welt" wieder zum 1. Viertel. In den folgenden 5 Takten (zu 3+2 gerechnet) bemerken wir die Accente auf „band", „Loge" und „entschwand" sämmtlich dem 3. Viertel im Takte zugewiesen; jetzt ist es aber das Verhängniss-Motiv, welches den Accent wieder auf das 1. Viertel zurücklegt. Abermals 5 Takte weiter sehen wir die Betonung auf „Mime" und „Alberich", den Rückgang auf „Bund"; denselben Auf- und Niedergang zeigt die Melodie mit „Rheines glänzendes Gold" und mit „Macht", das Reif-Motiv tritt daher wieder mit dem Accent auf dem 1. Viertel ein.

Ich schliesse hier gleich an die 2. Periode an, welche mit dem Erda-Motiv beginnt; denn Wotan erwähnt jetzt seiner Berathung mit Wala, welche dem Gotte die Walküren gezeugt. Es muss auffallen, dass das eben genannte Motiv auf dem 3. Viertel einsetzt, ein Umstand, der auf die gleiche Accentuirung der Sprachmelodie schliessen lässt, wie denn auch in den ersten 8 Takten die Accente auf „Erda", „Ring" und „Ende" treffen. Den dynamischen Modus der Melodie markiren in höchst interessanter Weise die harmonischen Folgen, welche an das mit der Melodie verwobene Verhängniss-Motiv sich knüpfen. Die Basstöne *dis—e—f* nämlich erscheinen auf dem 3. Viertel; letztgenannter Basston aber dehnt sich auf sechs Viertel aus, denn die Textworte „mit Liebeszauber ....." wenden den dynamischen Accent wieder zum 1. Taktviertel hin, auf welchem Takttheil der Accent bis zum Schluss der

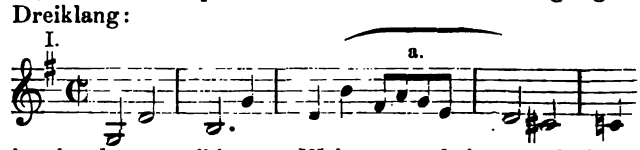
Periode — Cadenz in E dur — auch verharrt. In der 3. Periode endlich, dem Schlusssatz für den 1. Abschnitt, begegnen wir nun dem ersten Gefühlsmomente in der Erzählung: dem Geiste Wotan's erstehen die Helden, welche die Walküren nach Walhall geführt haben und welche als kühne Kämpfer mit den Walküren zum Streite gegen die Feinde der Götterwelt ziehen sollen. — Der jetzt herrschende Rhythmus des $^3/_4$-Taktes versetzt uns sogleich in belebtere Stimmung; die Harmonien kommen in Fluss, die Instrumentation wird dichter und freier zugleich; aus dem Horn erklingt das Walküren-Thema, beim Klang der Posaunen erwachen die Helden in Walhall's Saal, und als endlich die Chöre der Hörner und Posaunen mit den Trompeten die stolzen Töne des Walhalla-Motivs ergreifen, da schwinden dem Beherrscher der Götterburg Angst und Sorge vor dem Bewusstsein seines Herrscherglanzes. Um kurz den melodischen Bau zu berühren, so wird die Eintheilung der ersten 8 Takte so zu treffen sein, dass 6 Takte als Vordersatz für die letzten 2 zu gelten haben. Um so einfacher ist dagegen die folgende Gliederung, wo das Walküren-Thema vorherrscht. Einen charakteristischen Zug der Instrumentation muss ich kurz erwähnen. Wenn Wotan singt: „dass stark zum Streit . . . .", da vermitteln die Fagotte den Fanfarenrhythmus  als Huldigung der Helden, die gleichsam im Verborgenen sich um die Götter sammeln sollen; zum Sturm und Streit aber gestachelt, zum rauhen Krieg gereizt, da sollen die Helden zum starken Kampf hervorbrechen: jener Rhythmus geht daher in diesem Falle an die Posaunen über, welche sodann, wie oben bemerkt, um das Walhalla-Thema sich gruppiren. Mit innerlicher Befriedigung singt Brünnhilde: „Deinen Saal füllten wir weidlich . . . . . Was macht dir nun Sorge, da nie wir gesäumt? —" und wiederum weicht das feierliche Dur dem düsteren Moll.

(Fortsetzung folgt.)

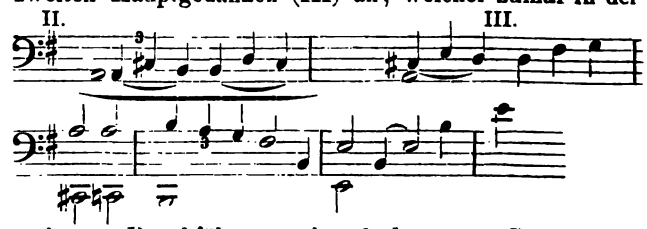
Kritik.

P. Lacombe. Trio pour Piano, Violon et Violoncelle, Op. 12. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

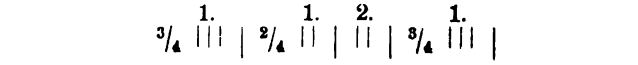
Das angezeigte Trio ist ein gediegenes Werk, das besonders in der thematischen Arbeit eine über die blos technisch-formale Gewandtheit hinausgehende beachtenswerthe schöpferische Anlage bezeugt. Zunächst ist hervorzuheben, dass hier ein wirkliches Trio geschaffen wurde, eine Vereinigung von drei Instrumenten, welche, innerhalb der Grenzen ihrer individuellen Beschaffenheit, aber doch in gleichgeordneter Bedeutsamkeit an der Verarbeitung desselben Gedankenstoffes betheiligt sind, eine Vereinigung, deren folgerechte Behandlung allein zu jener unübertroffenen Polyphonie führt, welche wir an den classischen Meisterwerken der Kammermusik bewundern und welche an Fülle und Mannichfaltigkeit der Klangwirkung bei weitem jene wässerig-süssliche Epigonen-Manier überragt, die die Streichinstrumente fast ausschliesslich mit der Aufgabe des Gefühlsausdruckes belastet, in melodiösen Gängen meist getragenen Charakters sich ausempfindeln lässt und dagegen das Clavier zur blos klangerfüllenden Begleitungs-Maschine in vollgriffiger oder gebrochener Accord- und Passagen-Bewegung herabdrückt. Wie diese aus innerlicher Quelle hervorfluthende lebendige Verschlingung der instrumentalen Stimmfactoren so recht eigentlich zum musikalischen Fluss führt, zu manchen überraschenden Wendungen anregt, dafür bietet dieses Werk mannichfache interessante Belege. In dieser Behandlung des Gedankenstoffes, dessen musikalische Inhaltlichkeit an sich weniger Anspruch auf hervorragende Bedeutung und Eigenart erheben dürfte, liegt das künstlerische Moment, in dem inneren Zusammenhang des Einzelnen zum Ganzen, welcher sich freilich nicht durch wörtliche Schilderung veranschaulichen lässt, sondern nur durch den Einblick in diese Einzelnheiten in ihrer besonderen Entfaltung und in ihrem Zusammenwachsen aus und zu dem Ganzen. Wir müssen demnach auf die Kenntnissnahme des Werkes selbst hinweisen und begnügen uns hier mit einigen *den* äusserlichen Gang betreffenden Angaben. Das Haupt-Motiv des ersten Satzes (I), Allegro moderato, G dur, $\mathfrak{C}$, in der Hauptsache nur ein auseinandergelegter Dreiklang:



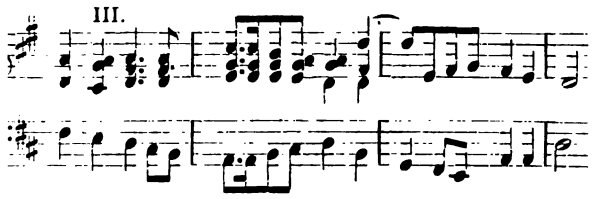
ist in der ausgibigsten Weise verarbeitet und führt zu mannichfachen interessanten contrapunctischen und harmonisch-modulatorischen Wendungen. Durch einen aus dem Motiv a abgeleiteten Zwischengedanken (II) knüpft der Componist unmittelbar in, wir möchten sagen, natürlichster Selbstfolge den contrastirenden zweiten Hauptgedanken (III) an, welcher zumal in der



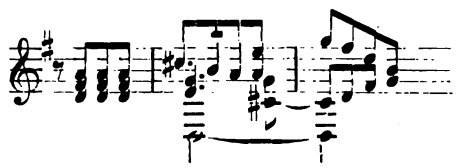
weiteren Durchführung eine bedeutsame Stelle einnimmt. Der zweite Satz, Allegretto, E moll, 32, ist ein romanzenartiges Stück, in welchem die Verbindung des $^3/_4$- und $^2/_4$-Taktes 4taktige Perioden mit folgender Zusammenstellung ergibt:



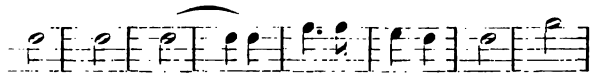
Combination ist durch die innere Beziehung der hmischen Accente und der auf dieselben einfallenden monien zwanglos und von anregender Wirkung. Hauptgedanke des dritten Satzes, Lento, D dur, C, eine weit ausgesponnene, von homophoner Accord- in schwer charakterisirten Rhythmen getragene die, deren Hauptkern in dem 5. und 7. Takte e Clavier-Partitur S. 19, Syst. 1, T. 5, 6) liegt:



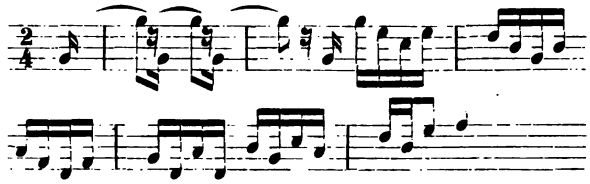
er Gedanke tritt im IV. Satz, Allegro spirituoso, ir, $^2/_4$, als zweites Thema zunächst in folgender nderter Gestalt auf:



nn aber am Schluss des Satzes rhythmisch vergrössert ler oben angeführten breiteren Urgestalt:



glücklichem Contrast gegen dieses in gewichtigen enten sich gleichsam nur schwerfällig und mühsam bewegende Thema flattert das erste Hauptthema Finale leicht beschwingt hin und her, auf und er, durch alle Stimmen in mannichfacher contrapunc- ier und nachahmender Verwendung.



ser hervorstechende Gegensatz im Charakter der men und das durchgehende belebende Element der eglichkeit sichern diesem Satz wohl die unmittel- te Wirkung auf die Hörer.

Ein nicht zu übersehender Vorzug dieses Werkes der unverkennbare einheitliche Zug in der Gestal- sweise, ein Kennzeichen bewussten künstlerischen bens und Vermögens, und wir gestehen gern, dass unter mannichfachen Werken dieser Gattung, welche die zeit hervorgebracht hat, dieses Trio uns ein her- agendes Interesse abgenöthigt hat.

A. Maczewski.

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Die Festtage in Bayreuth.

(Fortsetzung.)

Die erste Probe begann Montag den 20. Mai früh 10 Uhr und dauerte bis nach 1 Uhr; sie war ausschliesslich den ersten drei Sätzen der neunten Symphonie gewidmet. Wagner erschien pünctlich und wurde enthusiastisch begrüsst. Ein Wiener machte neulich die interessante Entdeckung: Wagner ist älter geworden, seit wir ihn das letzte Mal gesehen! Der scharfsinnige Mann spricht dann von grauem Haar, transscendentaler Magerkeit, von einem „dürftigen Bilde der Menschlichkeit". Ich fand den Meister unverändert, das letzte Jahr scheint spurlos an ihm vorübergegangen zu sein, trotz der ungeheuren Arbeitslast, trotz dem „musikalischen Atlas", den die beiden Schultern des Einen zu tragen haben. Freilich, wer sich etwa auf den Anblick einer behäbigen Capellmeister-Beleibtheit verspitzt haben sollte, der wird enttäuscht gewesen sein. Ich bewunderte die Elasticität, mit der Wagner gelegentlich — der 59 Jahre spottend — seine turnerischen Voltigen vom Podium ins Parquet ausführte; den jugendlichen Feuereifer, mit welchem er die stattliche Schaar auserlesener Streiter anführte. Es mochten wohl hundert Männer sein, welche zum Theil aus sehr weiter Ferne gekommen waren, um die festlichen Tage verherrlichen zu helfen.

Die vorige Nummer des „Wochenblattes" enthält ein ausführliches Verzeichniss sämmtlicher Mitwirkenden. Das Streichquartett bildete nicht nur einen ganz vorzüglichen Kern für die Neunte, man hätte „Wehr und Waffen" desselben auch zu einer Ausstellung werthvoller Geigeninstrumente vereinigen können. Niemals ist wohl eine solche Collection schöner Violinen beisammen gewesen und zur Verwendung gelangt. Für den „Klang" war der seltene Fall noch ein ganz besonderer Gewinn.

Wagner's Art zu dirigiren ist äusserlich ziemlich geräuschvoll; wie Alles, was er thut, hat auch seine Weise, das Orchester zu leiten, so zu sagen Hand und Fuss. Mit sehr energischem, weithin vernehmlichem Pochen markirt er die Hauptaccente, bald rufend, bald singend verhilft er dem „Melos" zu seinem Rechte. Was hat man uns vor Zeiten für Bären aufgebunden in den Vorträgen „über das Dirigiren"! Heftige Bewegungen waren als unschön verpönt, der Taktstock müsse „zierlich" geführt werden, hiess es, der Inhaber desselben habe sich einer edlen Plastik zu befleissigen, hin und wieder eine schwebende Bewegung der linken Hand bilde das äusserste Zugeständniss. In jedem Augenblicke photographirbar soll ein Musikdirector sein, — mit dieser Ueberzeugung verliessen wir den Hörsaal. Grau ist auch diese starre Theorie; im frischen Grün des bewegten Lebens sieht bestürzt der bis dahin Gläubige, dass auch das gerade Gegentheil von all der Schulweisheit wirklich und darum vernünftig sein kann. Neben der Alles bezwingenden Energie überrascht die schrankenlose Subjectivität, mit welcher der Meister ein Werk einstudirt. Namentlich ist der „Modification des Tempos" ein sehr weiter Spielraum gelassen. Freilich gehört ein geschmeidiger, williger Tonkörper dazu, um all diese beredten Geberden, diese Gegensätze zwischen Zurückhalten und Beschleunigen auszuführen. Das „Tempo rubato", anfangs hart verketzert, dann einzig und allein dem Solisten zugestanden — am Clavier ist es bis zum Excess ausgebeutet worden —, für das Orchester angeblich eine pure Unmöglichkeit, darf heute den effectvollsten instrumentalen Ausdrucksmitteln beigezählt werden. Ungeachtet der bestechenden Wirkung fehlt es ihm nicht an Widersachern, „es ärgert unsre Alten!" Die Meinung der Früheren ging dahin, jedem Symphoniesatze liege ein bestimmtes Zeitmaass zu Grunde, welches unveränderlich festzuhalten sei. Wenn Takt die Seele der Musik ist, Geist und Seele als identisch zu betrachten sind, dann darf man sagen: vorsorgliche Capellmeister zogen den Geist auf Flaschen, „verpetschirten" diese und drückten den Mälzel'schen Stempel drauf. M. M. $x = x$ — das hatte bindende Giltigkeit jetzt und immerdar. „In hoc signo vinces!" — hoffte der Anfänger und lauschte andächtig dem Tik-tak des hölzernen Orakels. Des Zwanges sind

wir ledig! „Gott sei den Werken gnädig!“ seufzt ergänzend die alte Schule; wer aber jemals das Glück gehabt hat, unter Wagner's Leitung eine Beethoven'sche Symphonie zu hören, der weiss, wie zuträglich auch ihnen diese „Modificationen“ sind.

Es wollte nicht sogleich gelingen, die einzelnen Elemente zu einem Ganzen zu fügen. Wo Jeder ein Virtuos auf seinem Instrumente, ist das Ensemble schwieriger, als man glaubt. Wer ein Mendelssohn'sches gemischtes Quartett umwerfen hören will, gebe die Stimmen an die ersten Kräfte einer Operngesellschaft. Mancher hat das schon erfahren! Zunächst kamen durch die Gluth des Meisters die Geigen in Fluss, und das Quartett verschmolz wie zu einem Guss. Längere Zeit bedurften die Bläser; nach mehrstündigem Bemühen war auch hier die Arbeit in der Hauptsache vollendet. Die Verständigung wird sehr erleichtert durch erläuternde Bemerkungen, welche Wagner in der knappen Form des Kernspruchs zu geben pflegt. „Keine Gefühls-Nuance! kein Affect! Wie hinter einem Schleier muss das klingen!“ — und der Hornist blies seine Cesdur-Tonleiter (3. Satz) sofort ganz anders. Manche dieser Anweisungen wirkte nicht nur auf die Spielfreudigkeit des Orchesters belebend, sondern erregte auch stürmische Heiterkeit unter den Zuhörern; ihren Inhalt verdankten sie der tieferen Erkenntniss, an ihrer Form hatte die heiterste Laune den meisten Antheil. Ja, wir dürfen es aussprechen, dass sich Wagner während dieser Tage in einer glücklichen Stimmung befand.

Nach beendeter Probe zerstob die Menge, der Menschenstrom zertheilte sich nach allen Richtungen. Durstige Pfadfinder lenkten ihre Schritte nach den Orten, wo man einen Guten (Schoppen) schenkt. Die nahen Beziehungen zwischen Geistigem und Leiblichem haben es wohl veranlasst, dass seit den frühesten Zeiten Kirche und Krug dicht bei einander liegen. Während die Anderen ihren Frühtrunk einnehmen, wollen wir bei dem Opernhause einige Augenblicke verweilen. Vor hundert Jahren — der Name Bayreuth war damals in der ganzen gebildeten Welt jedem Munde geläufig — galt das schöne Theater als eine Pflegstätte der darstellenden Künste, natürlich im höfischen, im französischen Stile. Paris gab den Ton an und hat sich bekanntlich dieses Vorrecht fast bis in unsere Zeit zu sichern gewusst. Mag das Nichtige, Vergängliche, mag die Mode auch noch ferner am liebsten den welschen Charakter tragen, das Bedeutsame, Bleibende sei deutschen Ursprungs, und namentlich auf der Bühne soll nicht mehr der „*maître de Paris*“ seine Faxen uns lehren, sondern der deutsche Meister uns unterweisen. Eine Zeit erneuten Glanzes beginnt für Bayreuth, wiederum wird sein Name in der Kunstgeschichte mit Ehren genannt werden. So wiederholt sich im bunten Wechsel des Lebens bisweilen ein Vergessenes, und von Neuem ertönt, was längst verklungen schien.

Unter den monumentalen Ueberresten aus den Tagen markgräflicher Herrlichkeit zeichnet sich vor Allem das Theater, jetzt königl. Opernhaus genannt, aus. Dasselbe ist eine wahre Perle altzöpfischen Stils, als solches ein Unicum, in jedem Falle ein werthvolles Denkmal verloschener, dahingesunkener Fürstengrösse. Von jedem Fremden seiner Pracht wegen angestaunt, wird es von Kunstkennern als ein Cabinetstück der Renaissance geschätzt. Die Entstehung fällt in die Regierungszeit des prachtliebenden Markgrafen Friedrich, Gemahl der geistreichen Schwester Friedrich des Grossen, Friederike Sophie Wilhelmine; der Bau gelangte 1748 durch Bibiena zum Abschluss. Schon von aussen gewährt das Gebäude einen imposanten Anblick. Vier mächtige dorische Säulen tragen das Portal, über diesem stehen die in Stein gehauenen über lebensgrossen Figuren der Musen (merkwürdiger Weise sind es nur 8) längs des Dachgesimses. Geradezu überraschend ist der auf graugrünem Grunde in reichster Vergoldung prangende, im Baroque-Stil decorirte Zuschauerraum, Parterre (Parquet) und 3 Logenreihen. Derselbe ist 24 Schritte tief und fasst in seiner jetzigen Gestalt (höchstens) 1000 Personen. (Das Parquet enthält nur 200 Plätze.) In der Mitte der Logen, der Bühne gegenüber, liegt die grosse markgräfliche Loge, die ehemals — wie alle übrigen — mit prächtigen rothseidenen, goldgestickten Vorhängen versehen war und die es an Grösse mit all ihren deutschen Rivalinnen aufnimmt. Gewöhnlich begab sich der Markgraf zu Wagen in dieselbe; der Eingang war so eingerichtet, dass ein *Gespann bequem bis zur Brüstung* fahren konnte. Stiegen Seine markgräfl. Gnaden aus dem Wagen und liessen sich Hochdie ben auf ihren Sessel nieder, dann ertönten mächtige Fanfa von der Bühne, aus den zu beiden Seiten des Prosceniums findlichen Logen bliesen die Trompeter einen Tusch. unterste Logenreihe umgibt eine breite Gallerie, auf wel damals eine Compagnie Leibgarde aufgestellt war mit der barischen Verpflichtung, während der Vorstellung steif und beweglich dazustehen. Das Proscenium ist durch prachtv Säulen abgegrenzt, deren Zierrathen schwer vergoldet sind; Vorhang, welcher früher die Scene deckte, wurde für ein Meis stück der Malerei gehalten. Napoleon I. schloss sich di Meinung an und liess ihn nach Paris bringen, wo er in irg einem kaiserlichen Theater Verwendung fand.

Wahrhaft colossale Dimensionen zeigt der Bühnenraum; s Tiefe beträgt 110 Fuss, seine Breite 84 Fuss, das Proscen ist 42 Fuss breit. Diesen ungewöhnlichen Verhältnissen entspr die ausserordentliche Höhe.

Die Glanzepoche des Bayreuther Opernhauses war unter Regierung des Markgrafen Friedrich, welcher z. B. während Anwesenheit Friedrich des Grossen Vorstellungen gab, d Ausstattung je über 20,000 Gulden kostete. Interessante schlüsse über die Geschmacksrichtung der damaligen Zeit ent ten die alten Chroniken und Monographien. Am 10. Mai 1 am Geburtstage des Fürsten, wurde eine Oper: Deucalio Pyrrha aufgeführt, welche mit einem „Ballet von Riesen“ gann. Die Riesen tragen grosse Steine zusammen, erbauen e Berg und schleudern von ihm aus Steine nach dem Himmel. Gewitter zieht heran, der Blitz schlägt in den Berg, dieser sinkt mit allen darauf Stehenden. Nun erscheint eine gr erleuchtete Wolke, in welcher die Götter sitzen, dann eine klei mit Jupiter und Mercur, Cupido fliegt von der einen Seite h und zuletzt an der anderen wieder hinauf. Auch Venus, da stellt von der wohlbeleibten Sängerin Maria Turcotti, lässt zur Erde nieder, und um dies der schweren, „überaus die Person“ möglich zu machen, hatte der geschickte Maschi Denzler eine Art Vorhang ersonnen, der eine ganze Masse Wolken darstellte, die sich täuschend durch einander bewe und endlich auf der Erde theilten, sodass die schwere V heraustreten konnte.

Das gesammte Personal bestand Alles in Allem nur au Köpfen, darunter 53 Sänger und Sängerinnen, Kammer- Hofmusiker mit einem Jahresgehalt von nicht ganz 17,000 T Ein Heidengeld nach der Meinung Derer, die es aufzubri hatten, nach unseren Begriffen eine geringfügige Summe. A dem baaren Solde erhielt jeder Kammermusiker ein überreic bemessenes Deputat an Flossholz, nämlich im Winter eine g im Sommer eine halbe Klafter allwöchentlich!

Von der Riesenbühne des Opernhauses ist gegenwärtig ein Drittel praktikabel, eine steinerne Mauer trennt die be leeren Drittel von der jetzigen Scene; das eine Drittel ist je immer noch ausreichend, um die Aufführung weitläufiger Ri stücke mit allem Pomp zu ermöglichen. Am Ende der Bi befindet sich ein grosses Thor, welches in einen ziemlich lan Garten führt, der ebenfalls zur Bühne verwendet werden kön

Das vordere Drittel der Bühne hatte Wagner zu einem ständig abgeschlossenen Concertsaale umwandeln lassen, an de drei inneren Wänden Tribünen amphitheatralisch aufgeric waren, um den Sängern zur geeigneten Gruppirung zu die Es fanden mehr als 400 Personen, darunter etwa 100 Mus mit ihren Pulten u. s. w bequem Platz. In Bayreuth k man unsere Wohnungsnoth nicht, 's ist ein paradiesischer O

(Fortsetzung folgt.)

Wie

Das Wagner-Concert — Wagner-Stimmung in W — Rubinstein's „Feramors“ und „Verlorenes Pa dies“ — Letzte Concerte der Saison.

(Fortsetzung.)

Hat also Rubinstein nicht entfernt eine Individualisirung handelnden Personen seiner Oper erreicht, so ist ihm das

dagegen das allgemeine — präciser gesprochen, das nationale — Colorit besser geglückt.

Wer Rubinstein's „Asra", seinen Semitenchor im „Thurm zu Babel" gehört, weiss, wie dem Künstler der morgenländische Typus in Fleisch und Blut übergegangen. Uebrigens würde auch diese nationale Charakteristik das Interesse für das Werk bei den Fachmusikern retten. Die Schönheiten des „Feramors" sind — ohne Bezug auf irgend einen Text — rein musikalische. Auch bei den besten Stellen wird man den Eindruck nicht los, — wie das doch Alles im Concertsaal viel schöner klänge!

Fragen Sie um den specifisch-musikalischen (nicht dramatischen) Werth des „Feramors", so werden wir von dem ersten Acte nicht ohne Achtung sprechen. Wir wüssten nicht viele der lebenden Componisten (d. i. der absoluten Musiker), denen eine so originelle und bei aller Pikanterie noble Balletmusik einfiele, als sie Rubinstein im ersten Acte seines „Feramors" geboten. Aus der „Ballade" (die in der Oper peinlich aufhält) weht uns, wenn wir sie als apartes Stück für sich betrachten, der ganze narkotisch-berauschende Duft des Orients entgegen, obwohl uns eine seltsame Reminiscenz (Nachtwächter aus den „Hugenotten") nicht erspart bleibt

Das „*Allah il Allah*" wird charakteristisch betont, würde aber durch die ewige Wiederholung zuletzt unfreiwillig erheiternd wirken, wenn sich nicht Rubinstein noch rechtzeitig besänne und mit einer von Feramors intonirten, von den Anderen aufgenommenen reizenden Cantilene den Act poetisch ausklingen liesse.

Der zweite Act ist uns als eine musikalische Wüste erschienen, deren einzige Oase Lalla Roukh's Eingangs-Arioso und einzelne zärtliche Stellen aus dem langen Liebesduett (Feramors, Lalla Roukh) bilden Nichts Abgeschmackteres aber, als ein zweites Duett (Fadladin, Hafisa).

Der — dramatisch interesseloseste — dritte Act enthält in dem Frauenchor: „Auf, zum Wasser" ein sehr frisch und graziös erfundenes Musikstück. Auch die zwei Hochzeitsmärsche (wie die meisten Märsche der Oper überhaupt) können ihrer rein-musikalischen Erfindung nach vor einer milden Kritik bestehen. Die Form des „Feramors" ist eine überwiegend moderne; die ältere Arie in ihrer zweitheiligen Gliederung, das ähnlich zugeschnittene Duett, Terzett u. s. w. macht öfters einem schauspielmässigen Dialoge Platz, wie er sich (freilich ganz anders behandelt) in Wagner's „Meistersingern" vorfindet. Gerade dieser Dialog aber ist die schwächste Partie des „Feramors". Wo Rubinstein Wagner spielen will, wird er geschraubt, monoton, mit einem Worte — langweilig. Ein moderner Zug ist auch der, dass die Stelle der Ouverture eine rasch in die Sache selbst führende Introduction einnimmt.

Dem Orchester sind sehr einfache und leicht zu lösende, aber dankbare Aufgaben zugewiesen worden (mit Vorliebe Hörner und sordinirte getheilte Geigen verwendet), die Chöre sind geschickt und effectvoller behandelt, als die einzelnen Singstimmen. Bezüglich der von Hrn. Herbeck dirigirten Aufführung können wir nur die Massen, das Ensemble unbedingt loben. Frl. Ehnn sang die Lalla Roukh unter übermässigem Distoniren, wenn auch mit schauspielerischer Hingebung. Hr. Walter (Feramors) hatte einige schmelzend-süsse Momente. Frl. Gindele's Hafisa genügte; prächtig disponirt und mit elektrisirendem Feuer nahm sich der höchst undankbaren Partie des Chosru Hr. Beck an, das Einzige, was uns im „Feramors" wirklich packte, war ein — Sänger! — Hr. Rokitansky machte seinem Namen Fad—ladin mehr Ehre, als nöthig. — In Costumen, Decorationen und Scenirung waren keine Kosten gespart worden. Erfolg des Werkes am ersten Abende: dreimaliger Hervorruf des Componisten nach dem ersten Acte, je einmaliger, und dieser durch starke Opposition getrübt, nach den zwei anderen Acten. Schon mit der zweiten Vorstellung verschwand die Novität definitiv vom Repertoire.

Der Misserfolg des „Feramors", mit anderen Worten die Bestätigung der dramatischen Unfähigkeit Rubinstein's, hätte sich schon ein paar Wochen früher voraussagen lassen, als — im zweiten Ausserordentlichen Gesellschaftsconcerte — „Das verlorene Paradies" zur Aufführung kam. Rubinstein hat in diesem seinem „bedeutendsten" Oratorium den dramatischen Standpunct so sehr betont, dass er das Werk, wie seinen „Thurm zu Babel", mit der Bezeichnung „geistliche Oper" zu versehen beliebt. Und dieser dramatische Standpunct ist hier ein noch modernerer, als im „Feramors". Die ältere „Arie", und was mit ihr sonst an mehrstimmiger Musik zusammenhängt, ist principiell aufgegeben und überall durch die uns seit Richard Wagner geläufige melodische Declamation ersetzt. Da nun aber in der Kunst die Form Nichts, der Geist Alles entscheidet, brauchen wir uns nicht erst zu entschuldigen, dass uns eben dieselbe Declamation, die uns bei Wagner oft tief ergriffen hat, bei Rubinstein fast durchaus peinlich dürr und trocken vorkommt. Bei Weitem höher stehen die Chöre, denen im Allgemeinen ein glänzendes Colorit, Schwung und Klangschönheit nachzurühmen ist; aber auch von diesen machen die meisten durch übermässiges Ausspinnen der Hauptgedanken am Ende nicht den grandiosen Effect, als die stets brillanten Anfänge erwarten lassen. Rubinstein zeigt sich in dieser Hinsicht weit mehr als Mann der Erfindung, als des feinen künstlerischen Geschmackes. Er hat musikalische Einfälle, um die ihn viele seiner Zeitgenossen beneiden könnten, allein er weiss sie nicht zu verwerthen; er quält sie buchstäblich zu Tode.

In kleinsten musikalischen Formen, wo es nicht viel „auszuführen" gilt, ist Rubinstein wahrhaft genial, es schreibt heute Niemand (?) schönere Lieder, als er, — die weiten Räume der Symphonie*), des Oratoriums mit lebensfähigen Gebilden auszufüllen, dazu gebricht ihm die Continuität der schöpferischen Kraft. Hiermit ist zugleich ein Gesammturtheil über das „Verlorene Paradies" ausgesprochen. Der Totaleindruck des Werkes, welches wir freilich ohne früher gepflogene häusliche Vorbereitung zum ersten Male hörten, war ungefähr der: schöne Intention, sehr schöne Einzelnheiten, nichts Ganzes, die gestellte Aufgabe nicht vollkommen gelöst.

Diese Aufgabe war nun allerdings eine wenig neidenswerthe: Rubinstein sollte nach Haydn nochmals eine „Schöpfung" schreiben, denn der textliche Vorwurf der „Schöpfung" und des „Verlorenen Paradieses" ist ganz der nämliche, nur dass das letztere noch den Sündenfall und die Bestrafung des ersten Menschenpaares in seinen Bereich zieht, während die „Schöpfung" diese Katastrophe nur ahnen lässt. Da nun Rubinstein zu seinem Werke nicht die naive Gläubigkeit, die Melodienfülle und technische Meisterschaft Haydn's mitbringt, sucht er diesem Mangel durch ein Aufgebot dreifacher Mittel abzuhelfen. —

Vergebens! Ein paar Haydn'sche Takte sagen uns mehr, als uns Rubinstein auf ganzen Seiten der Partitur ins Gewissen zu reden bemüht ist.

Der ganze erste Act des „Verlorenen Paradieses" (Kampf und Besiegung der von Gott abgefallenen Engel) erreicht unseres Erachtens nicht die Wirkung der einfachen Arienstelle: „Erstarrt entflieht der Höllengeister Schaar" aus der „Schöpfung". Von dem gänzlich wirkungslosen „Chaos" (Instrumentaleinleitung des zweiten Actes), dem schwächlich romantisirenden „Es werde Licht!" — in Haydn's Version bekannte Glanzpuncte der „Schöpfung" — wollen wir gar nicht reden.

Ein Grundfehler der Rubinstein'schen Auffassung besteht auch darin, dass er Gott persönlich und zwar als süsslich-lyrischen Tenor(!) in die Action einführt. Dass an dieser Klippe schon einmal der grösste aller Musiker — Beethoven — scheiterte, kümmert den aller Selbstkritik baaren Rubinstein wenig. „Gott Tenor" nimmt in theatralischer Stellung die einzelnen Schöpfungsmomente vor, die himmlischen Heerschaaren begrüssen jeden gelungenen Schaffensact in freudigen Chorliedern; da nun hier einmal eine rein lyrische Stimmung zum Ausdruck kommt, befindet sich Rubinstein plötzlich im rechten Fahrwasser: er schreibt ein köstliches Musikstück nach dem anderen hin.

„Wie sich Alles mit Knospen füllt!" (wir meinen natürlich musikalische) jauchzen wir unwillkürlich mit der Engelschaar, die in obigen Worten das Werden der Pflanzenwelt feiert Auch die dieser musikalischen Perle des „Paradieses" vor- und zunächststehenden Chornummern gehören zu Rubinstein's glücklichsten Eingebungen, wenn er sich denselben auch leider allzu schwelgerisch überlässt. Als weitere Höhepuncte des Oratoriums wären

*) Den „Ocean" wollen wir hauptsächlich wegen des prächtigen ersten Satzes als Ausnahme gelten lassen.

der effectvolle Schlusschor des ersten Theiles, die anmuthigen dreistimmigen Sätze der Erzengel, das Orchestercolorit am Schlusse des ganzen Werkes zu nennen.

Die Schlussfuge des zweiten Actes schwankt ziemlich haltlos zwischen Mendelssohn und Meyerbeer; aus „Gott Vater" dagegen wird im Handumdrehen Ritter Lohengrin: die Stellen „Dir werde die Genossin deines Lebens", „Ihr, meine Cherubs, lasst tönen die Posaune des Gerichts" und viele andere könnten ohne Verletzung der Stileinheit dem Schwanritter in den Mund gelegt werden. Und gerade sie — zum eclatanten Beweise, dass die Wagner'sche Tonsprache die eminent moderne — wirken als wenigstens relativ ausdrucksvoller, bei Weitem am meisten in der ganzen Tenorpartie. Die letztere sang Hr. Walter ausserordentlich schön (um die „Illusion" zu erhöhen, neben der Orgel stehend, von der Gallerie herab). Nach dieser Leistung müsste man in Hrn. Walter das Ideal eines „Lohengrin" gewonnen zu haben glauben — was bekanntlich leider nicht der Fall ist.

Auch im Uebrigen war die Aufführung, von einigen Schwankungen der Soprane abgesehen, alles Lobes würdig.

Das zahlreichst erschienene Publicum nahm die Novität sehr freundlich auf, doch galt der Beifall in erster Linie der Person des als künstlerischer Mensch mit Recht beliebten Componisten.

(Schluss folgt.)

Kürzere Berichte.

Basel, 12. Mai. Zwei kürzlich stattgefundene grössere Concerte, und zwar die letzten der Saison, verdienen noch nachträglich einer besonderen Erwähnung. Das erste, von der Liedertafel in der Martinskirche veranstaltet, brachte als Hauptnummer „Scenen aus der Frithjofsage" von M. Bruch. Dieser Aufführung verlieh ein lebhaftes Interesse die Mitwirkung des Hrn. Jac. Burkhardt, welcher nach zweijährigem Studium am Leipziger Conservatorium zum ersten Mal in seiner Vaterstadt öffentlich auftrat und in der Partie des Frithjof Zeugniss ablegte von den sehr bemerkenswerthen Fortschritten, die er seither gemacht; bei seinen schönen Mitteln und bei fortgesetztem ernstlichen Studium wird es ihm nicht fehlen, sich in der Folge einen geachteten Namen in der Kunstwelt zu erwerben. Die kleine aber dankbare Partie der Ingeborg ward von Frl. Reiter bestens zur Geltung gebracht, und der Chor, gut einstudirt, hielt sich sehr wacker, sodass die ganze Aufführung einen sehr günstigen Eindruck machte. — Das Concert wurde mit einem Orchesterwerk „Zur Iliade" von Gust. Weber (einem Schweizer) eröffnet, eine Composition, welche jedenfalls interessante Einzelnheiten enthält, wenn auch der Gesammteindruck auf das Publicum, wie es schien, kein besonders günstiger war. Ausserdem spielte noch unser talentvoller Violoncellist Hr. Kahnt das Andante aus dem Concert Op. 65 von Rubinstein, und sang Hr. Burkhardt die bekannte Kirchenarie „Se i miei sospiri", deren Autorschaft übrigens, wie A. W. Ambros bis zur Evidenz nachgewiesen hat, fälschlich dem Alessandro Stradella untergeschoben wird. — Der Gesangverein, welcher mit dem Studium der Beethoven'schen Missa solemnis einen Anlauf genommen, aber wieder davon abstrahirte, brachte schliesslich Haydn's „Schöpfung" zur Aufführung (ebenfalls in der Martinskirche). Die Soli wurden in recht befriedigender, ja, was die Sopranpartie betrifft, in ausgezeichneter Weise wiedergegeben. In der That, Frau Walter-Strauss ist wie geschaffen für diese Partie; mit einem sympathischen Klang der Stimme, einer fein ausgebildeten graziösen Coloratur paart sich bei ihr eine durchaus gesunde, natürliche und nicht minder warme und sinnvolle Empfindung, welche im Umfang ihrer Individualität stets wie unwillkürlich das Richtige findet, sodass die Kunstdarstellung, ganz wie sie sein soll, den Eindruck freier, unmittelbarer Lebenswahrheit macht; ihr Vortrag der zweiten Arie „Auf starkem Fittige" wird wohl den meisten Zuhörern unvergesslich bleiben. — Neben Frau Walter hatten die übrigen Solisten, der Tenor: Hr. Ruff aus Cöln, die Bässe: Hr. Engelberger (Raphael) und Hr. Burkhardt (Adam) einen mehr oder weniger schweren Stand, doch gaben sie alle ihr Bestes; namentlich muss der verständnissvolle Vortrag des Hrn. Engelberger gebührend hervorgehoben werde Der Chor, dem diesmal freilich eine verhältnissmässig leic Aufgabe zufiel, leistete ganz Vortreffliches, und nehmen wir z Vergnügen unsere kürzlich ausgesprochene Befürchtung, dass Gesangverein im Rückschritt begriffen sei, zurück. Möge Verein nun aber auch wieder zu bedeutenderen Aufgaben grei und seine Kräfte nicht zu sehr mit Nebensächlichem z splittern. m.

Breslau. Lange vor Ausbruch des deutsch-französisc Krieges war die Veranstaltung eines grossen schlesischen Mu und Gesangfestes hierorts angeregt worden. Indess veranlas der Krieg sowohl, als auch mancherlei locale Verhältnisse immer weiteres Hinausschieben des Festes, bis man endlich Pfingsten dieses Jahres nothdürftig damit zu Stande kam, — sagen: nothdürftig, denn ursprünglich war das Ganze weit bed samer angelegt: die anfänglich auf drei Tage angesetzte D musste auf zwei Tage reducirt und auch das Programm den mäss umgeändert resp. zusammengestrichen werden. Leider h man hierbei gerade von der Aufführung der gehaltvollsten W (u. A. von Beethoven's „Neunter") Abstand nehmen zu mü geglaubt. — Was nun die Betheiligung an dem Fest anbelangt war dieselbe seitens der Ausübenden eine recht erfreuliche, Publicum dagegen zeigte sich sehr zurückhaltend, namen die den fremden Sängern bereitete gastfreundschaftliche Aufna liess Vieles zu wünschen übrig. In Anbetracht des Umstan dass seit 17 Jahren in Schlesien kein grösseres Gesangfest z stattgefunden hatte, durfte man wohl eine regere Theilnahm Publicums an der Feier erwarten. — Am ersten Tage (21. fanden die Productionen der Massenchöre statt. Auf dem gramm standen in bunter Reihe nur Componisten von secundä ja zum Theil kaum tertiärer Bedeutung: es wurden in drei theilungen resp. 15 Nummern Compositionen von B. K Dürrner, C. Eckert, Marschner, Silcher, Kreutzer, Veit, Mendelssohn, Gust. Jansen und Thoma und zum Schluss die „Wacht am Rhein" (wahrlich stark *post festum*) unter versc denen Dirigenten aufgeführt. Die Wiedergabe der Werke sei des circa 600 (?) Personen starken Chores war ziemlich man haft; die zu geringe Anzahl von Gesammtproben hatte ein heitliches Zusammenwirken der Theile des gewaltigen Tonkör fast unmöglich gemacht. Glücklicher verlief der zweite Fest der mit der unter Leitung des Hrn. Cantor Schönfeld recht fr gespielten „Oberon"-Ouverture eröffnet wurde und weiterhin Anzahl gemischter Chorcompositionen und Solovorträge bot. die Leitung der Chöre theilten sich diesmal die HH. Musikdire Thoma und Cantor Berthold, Beide von hier. Der Letztere girte zwei reizende, von Sängern und Instrumentalisten lob werth executirte Chöre eigener Composition („Die Rose lag Schlummer" und „Herbstlied") und Fr. Liszt's Festgesang die Künstler"; Hr. Thoma leitete zunächst die Aufführ seines neuen, zwar nicht bedeutenden, aber sorgsam gearbeit „Te deum" und sodann die das Fest abschliessende „Walpu nacht" von Mendelssohn. Der Chor sang dabei fast durch exact und rein und zeigte überhaupt mehr Sicherheit, als am e Tage. Es erübrigt uns nun noch der Solovorträge zu geden die k. k. österr. Hofopernsängerin Frl. Minnie Hauck aus W hatte dieselben übernommen. Eine Coloraturarie von Auber das bekannte „Echolied" von Eckert boten der Sängerin Gele heit, eine in der That sehr achtenswerthe technische Fertig an den Tag zu legen, während in der sogenannten „Gartenarie" Susanne aus „Figaro's Hochzeit" und einem Lied von Thom anspruchslose Innigkeit des Vortrags und die Klangschönheit jugendlich frischen Stimme die Hörer sympathisch berührten. ihr gespendete reiche Beifall veranlasste die Künstlerin späte zur Zugabe eines Schubert'schen Liedes. —l—p.

Quedlinburg. Endlich, nachdem wir lange Zeit darauf hofft hatten, ist das Concert des Hrn. Pianist Otto Drönewoll Leipzig am 4. Mai unter Mitwirkung des Opernsängers Eugen Gura, ebenfalls aus Leipzig, vom Stapel gelaufen. Programm, mit welchem diese Künstler vor unser Publicum tr bot an Gesangsnummern die Arie „An jenem Tag" aus „ Heiling", die Phantasie Wolfram's aus dem „Tannhäuser",

de des Harfners aus Goethe's „Wilhelm Meister" von Fr. nann, sowie zwei Liszt'sche Lieder, während Hr. Drönewolf is moll-Sonate von Beethoven, zwei Impromptus (Op. 90, und 2) von Schubert, Nocturno Op. 9, No. 2, und Phan- Impromptu in Cis moll von Chopin und fünf Charakterstücke Visegrád" von R. Volkmann zum Vortrag gewählt hatte. zunächst Hrn. Gura betrifft, so dürfte es einem Kritiker, mit dem Mikroskope in der Hand, schwer werden, negative ckungen an den Leistungen dieses Meistersängers zu machen. in erster Linie dramatischer Sänger, so versteht er doch gerade als Liedersänger seine Aufgabe in seltener Vollendung en und lässt jenes Exterieur, was Bühnenkünstler sehr er- cher Weise so leicht in den Concertsaal übertragen, voll- g auf dem Theater zurück. Ein Lied quillt bei ihm wie erst aus weihevoller Stimmung geboren, ruhig aus dem n, und der Sänger ist innerlich davon ergriffen trotz seiner bar äusseren Ruhe. Klangschönheit und Klangfülle in Lagen und eine der Dichtung mit überzeugender Kraft an- ste Vortragsweise sind, kurz gesagt, die schönen Eigen- en dieses Sängers. Hr. Gura erntete nach seinen Vorträgen n Beifall, der sich aber bei unserem Publicum selbst auf laximalgrenze in mässiger Form äussert, was den Leipziger n sehr leicht als ein Mangel an durchschlagendem Erfolge erscheinen können und auch möglicherweise die Ursache dass Hr. Gura, der am Schlusse allerdings nur einmal ge- und um eine Zugabe gebeten wurde, dem Verlangen nicht ach. Vielleicht ist es aber auch Princip bei dem Künstler, ie Nummern zu singen, die auf dem Programme stehen, und bin ich mit ihm vollständig einverstanden. — Hr. Otto wolf, ein Schüler Bülow's, der, wie schon erwähnt, das Con- egeben, kam nach mehrjähriger Abwesenheit in seine Vater- zum Besuche und lieferte den Beweis, dass er während seines thaltes im regen Kunstleben Leipzigs seine Zeit fleissig und ndig benutzt hat. Schon in seinem Programm (auch die gsnummern sind von Hrn. Drönewolf gewählt) liegt eine se Bürgschaft für die edle Geschmacksrichtung und Reife Concertgebers. Hr. Drönewolf gehört nicht zu den rvirtuosen *ex professo*, er hat bis jetzt verhältnissmässig wenig öffentlich gespielt, wodurch auch die anfänglich wahr- bare Aufregung eine hinlängliche Erklärung findet; allein sich seine Vortragsweise auch nicht gerade durch virtuosen auszeichnet, so ist doch seine durch und durch solide Tech- lie nur durch die fast unerträgliche Hitze im Saale hin und r etwas beeinträchtigt wurde, keineswegs zu unterschätzen. chwerpunct des Drönewolf'schen Spiels liegt in dem klaren erständigen Erfassen des vom Componisten gegebenen Inhalts ler daraus folgenden klaren und durchsichtigen Linienführung. in der ersten Nummer der Cis moll-Sonate bekundete sich rönewolf als ein verständnissvoller Interpret Beethoven'scher und lieferte ohne alle Frage eine durchgeistigte Wieder- des in der Dilettantenwelt so häufig „gemaassregelten" es. Die erste Nummer der beiden Schubert'schen Impromptus 3 war, und das mit Recht, vorangestellt), die für mich, trotz modulatorischen Schönheiten, offen gestanden, immer etwas dendes gehabt hatte, erschien mir diesmal, wohl in Folge iedener Tempomodificationen, welche Hr. Drönewolf ange- t hatte, in einem wesentlich anderen Lichte. Wie ein hei- Lächeln nach andauernder Melancholie, so folgte auf No. 3 o. 2. Hr. Drönewolf spielte diese Nummer wie „hinge- n". Klar, sauber und perlend war jede Passage, und wenn spätere Nummern des Programms grössere Ansprüche an die ik erhoben, so zeigte sich doch gerade bei diesem Stücke fuancirungsfähigkeit des Anschlages in hohem Grade. Neu für uns die Charakterstücke für Pianoforte von R. Volk- : „Visegrád". Von den 12 Tonbildern, die das Volkmann- Clavierwerk umfasst, hatte der Concertgeber fünf Nummern wählt, von denen zwei, der „Waffentanz" und „Soliman", mit eigenartigen aber originellen Gepräge einigermaassen an- hen. Zum besseren Verständniss dieser musikalischen Re- cenzen einer längst vergangenen Herrlichkeit auf ungarischer gsburg waren dem Programme erläuternde Bemerkungen bei- t, eine Einrichtung, die wir in unseren Concerten bei den Compositionen, wo es irgend wünschenswerth erscheint, überhaupt eingeführt haben. — Bei ihrer Abreise haben wir gegen beide Künstler den Wunsch ausgesprochen, dass wir sie hoffentlich im nächsten Herbste wiedersehen, und hier gebe ich ihnen nochmals die Versicherung, dass unser Publicum — wie die Concertverhält- nisse sich auch bei uns gestalten mögen — ihnen ein gutes An- denken bewahren wird. K.

Concertumschau.

Antwerpen. Letztes Concert der Musikgesellschaft: „Die heilige Nacht" von N. W. Gade, Esdur-Clavierconcert von Beethoven, „Lucifer", Oratorium von Benoit.

Berlin. Soirée des Tonkünstlervereins am 30. Mai: Sonate in Emoll von M. Weyermann (Hr. E. A. Veit und Frl. M. Strassow), Violinsonate von Ph. Rüfer (HH. Rüfer und Taborowski), Impromptus („Sage" — „Feierstunde" — „Morgen- empfindung") von E. Grüel (Hr. Veit), Satanella für Violine, componirt und gespielt von Hrn. Taborowski.

Bielefeld. Am Himmelfahrtstage Aufführung von Händel's „Josua" mit den Gesangssolisten Frl. Gips, Frl. Assmann, HH. Salomo und Bletzacher.

Cronstadt. Concert des Hrn. H. Krummel: Bdur-Claviertrio von Beethoven, 2. und 3. Satz aus Chopin's Fmoll-Concert, Scherzo und Rondo aus der Gmoll-Sonate von Schumann etc.

Dresden. Symphonieconcert des Stadtmusikcorps am 31. Mai: Cdur-Symphonie von Mozart, 3. Ouverture zu „Leonore" von Beethoven, „Loreley"-Einleitung von M. Bruch etc.

Düsseldorf. 49. Niederrheinisches Musikfest vom 19.—21. Mai: 1. Tag. „Ich hatte viel Bekümmerniss", Cantate von Bach, 8. Symphonie von Beethoven, Ode auf den St. Cäcilientag von Händel. 2. Tag. Dmoll-Symphonie von Schumann, „Mirjam's Siegesgesang" von Schubert, „Oberon"-Ouverture von Weber, „Der Thurm zu Babel" von A. Rubinstein. 3. Tag. Ouver- turen zu „Anakreon" von Cherubini und „Le carneval romain" von Berlioz, Finale aus „Loreley" von Mendelssohn, Schluss- chor aus der Cantate von Bach, Gesangsolovorträge von Frau Parepa-Rosa und den HH. Gura (u. A., wie die „Signale" der „K.Z." nachplappern, „blutarme Gebilde der Franz'schen Lyrik") und Diener, Claviervorträge des Hrn A. Rubinstein. — Nach dem Festprogramme zählte der Chor 673, das Orchester 132 Mit- wirkende.

München. 3. Concert des Oratorienvereins: „Gottes Zeit", Cantate von Bach, „Elegischer Gesang" von Beethoven, Arie von A. Stradella (Hr. Dr. Krückl), „Nachtlied" für gemischten Chor von Reichardt, „Pater noster" von G. Buonamici, „Frühlingslied" für Frauenchor von W. Bargiel, vier von Hrn. H. Scholtz com- ponirte und vorgetragene Clavierstücke, „Liebeslieder" von Brahms, „Salem Marie" von F. v. Holstein und „Jagdlied" von Mendelssohn (Hr. Dr. Krückl), „Die Wasserfee" für vier- stimmigen Chor und Clavier von J. Rheinberger.

Sondershausen. 2. Lohconcert: 2. Symphonie von Schu- mann, Ouverturen zur „Braut von Messina" von Schulz- Schwerin und „zu einem Trauerspiel" von W. Bargiel, Hmoll- Marsch von Schubert-Liszt, Toccata von Bach-Esser, Dmoll-Con- cert für Violoncell mit Orchester, componirt und vorgetragen von Leop. Grützmacher.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Im Kroll-Theater wurde die diesjährige Opernsaison am 1. Juni mit Mozart's „Don Juan" inaugurirt. Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater eröffnete am 1. Juni das Gesammt- personal des Strampfer-Theaters zu Wien mit Vorführung der Jonas'schen Operette „Die Ente mit drei Schnäbeln" ein längeres Gastspiel. — **Breslau.** Die Opernsaison im Wintergarten-Theater erreichte bereits am 27. Mai nach nur dreiwöchentlicher Dauer

ihr Ende. — **Dresden.** Das von uns in vor. No. über das fernere Gastspiel des Frl. Minnie Hauck Mitgetheilte ist dahin zu berichtigen, dass die Vorstellung des „Postillon" schliesslich einer Aufführung des „Schwarzen Domino" weichen und die des „Hans Heiling" wegen Heiserkeit der gen. Dame an jenem Tage ganz ausfallen musste. Im „Schwarzen Domino" sang die Gastin die Angela. — **Frankfurt a. M.** Am 28. Mai noch in Gounod's „Faust" Margarethe und Valentin singend, beschloss das Robinson'sche Künstlerehepaar seine hiesigen Gastdarstellungen am 31. d. M. in den Rollen der Selica und des Nelusco in der „Afrikanerin". — **Hannover.** Hr. Baumann vom Stadttheater zu Cöln trat am 26. Mai hier als Marcel in den „Hugenotten" auf. — **Leipzig.** Frl. Haffner vom Stadttheater zu Pressburg und Hr. Temmel von der Düsseldorfer Stadtbühne sind nunmehr in ihr hiesiges Engagement eingetreten. Am 3. Juni gastirte hier Frl. Keller vom Stadttheater zu Bremen als Ortrud. Recht ergötzliche Beispiele werden in den „L. N." von der Reclame kundgegeben, welche die Direction des Stadttheaters in Engagements- und anderen Angelegenheiten in ziemlich auffälliger Weise in der Presse in Scene setzt. — **Magdeburg.** Die Opernsaison im Stadttheater wurde am 28. Mai geschlossen. Dafür finden nun im Victoria-Theater Opernvorstellungen statt. An letzterer Bühne gastirte am 1. Juni Hr. Goldberg vom Hoftheater zu Neu-Strelitz als Plumket in der „Martha". — **Mannheim.** Die zweite Gastrolle des Hrn. Betz bot den „Fliegenden Holländer". Auch diesmal wieder fungirte als Dirigent der k. preuss. Hofcapellmeister Hr. Radecke aus Berlin. — **Prag.** Am 26. und 28. Mai führten uns die Italiener im Neustädtischen Theater den „Barbier" und den „Troubadour" vor. — **Weimar.** Am 2. Juni gastirte hier Hr. Spaith vom herzogl. Hoftheater zu Dessau als Zacharias im „Prophet". — **Wien.** Frl. Dillner aus Prag trat am 29. Mai im Hofoperntheater als Blondchen in der „Entführung aus dem Serail" auf. Im Strampfer-Theater setzt die Franchetti'sche Operngesellschaft ihre Darstellungen fort. Gleiches ist bezüglich des Theaters an der Wien von der Meynadier'schen Operntruppe zu berichten.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 1. Juni: „Misericordias" von Francesco Durante; „Aus tiefer Noth" von Mendelssohn. Nicolaikirche am 2. Juni: „Allmächtiger, Preis dir und Ehre", Hymne von J. Haydn. — **Breslau.** Domkirche am 30. Mai: Messe in Emoll von Brosig. — **Carlsruhe.** Schlosskirche am 19. Mai: „Komm, heilger Geist" von M. Hauptmann; „Heilig ist Gott, der Herr" von L. Spohr; „Lobe den Herrn, meine Seele" von M. Hauptmann. Am 20. Mai: „O heilger Geist, kehr bei uns ein" von J. H. Schein; „Rühmet, ihr Menschen, den hohen Namen" von H. Giehne. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 2. Juni: „Hosianna Gott, unserm Herrscher", Sopransolo mit Chor von Volkmann. St. Jacobikirche am 2. Juni: „Lauda anima mea", Chor a capella von M. Hauptmann. — **Dresden.** Frauenkirche am 1. Juni: „Zagt nicht auf dunklen Wegen" von Naumann; „Die Ehre des Herrn ist ewig" von J. Otto. Neustadtkirche am 2. Juni: „Singt Jesu Dank", Cantate von A. Bergt. — **Weimar.** Stadtkirche am 2. Juni: „Die Dreieinigkeit", geistliches Lied von Meissner (neu bearbeitet von Stade). — **Wien.** K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 2. Juni: Messe von Preindl mit Einlagen von J. Haydn und Oelschlegel. Dominicanerkirche am 30. Mai: Messe von R. Führer mit Einlagen von Kompter, Zangl und Czasskowszky. Am 2. Juni: Messe in F von Bertha Baronin von Bruckenthal mit Einlagen von derselben, Cherubini und Zwerger(?). Pfarrkirche zu St. Ulrich am 2. Juni: Messe in C von Ignaz Ritter von Seyfried mit Einlagen von Bernhardt, M. Haydn und Mozart. Pfarrkirche zu Altlerchenfeld am 2. Juni: Messe in D von L. Rotter mit Einlagen von M. Haydn, Mozart und Krall. Pfarrkirche zu Neulerchenfeld am 30. Mai: Mariazeller Messe von J. Haydn mit Einlagen von demselben, Rotter und Döcker. Pfarrkirche zu Mariahilf am 26. Mai: Krönungsmesse von Mozart mit Einlagen von C. Eybler und Krall.

Opernübersicht.

(Vom 26. bis 31. Mai.)

Leipzig. Stadtth.: 28. Diana von Solange; 30. Fliegender Holländer. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 26. Martha; 30. Barbier von Sevilla; 31. Stumme von Portici. Nationalth.: 26. Don Juan; 27. Troubadour; 28. u. 29. Fra Diavolo; 30. Figaro's Hochzeit; 31. Weisse Dame. Walhalla-Volksth.: 28. Schöne Galathea; 30. u. 31. Flotte Bursche. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 26. Perichole; 27., 28. u. 30. Kakadu; 29. u. 31. Banditen. — **Breslau.** Saisonth. im Wintergarten: 26. Fra Diavolo; 27. Regimentstochter. Lobe-Th.: 27. Hanni weint, Hansi lacht; 29. Banditen. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 28. Margarethe; 30. Hans Heiling. (In der letzten No. muss es heissen: 15. Schwarzer Domino.) — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 27. Zampa; 28. Margarethe; 31. Afrikanerin. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 26. Hugenotten; 30. Hans Heiling. — **Magdeburg.** Stadtth.: 26. u. 28. Barbier von Sevilla. Victoria-Th.: 26. Barbier von Sevilla; 30. Postillon von Lonjumeau. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 26. Meistersinger; 29. Fliegender Holländer. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 26. Glöckchen des Eremiten; 28. u. 30. Theodor Körner (Weissheimer). — **Prag.** Neustädter Th.: 26. Il Barbiere di Seviglia; 28. Il Trovatore. Novomestské divadlo: 27. Ifigenie v Aulide. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 26. Zauberflöte; 29. Maurer und Schlosser. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 26. Lucrezia Borgia. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 27. Robert der Teufel; 28. Wasserträger; 29. Entführung aus dem Serail; 31. Afrikanerin. Carl-Th.: 26. Pariser Leben; 28. u. 29. Prinzessin von Trebisonde; 31. Das Erwachen des Löwen. Theater an der Wien: La grande-duchesse de Gerolstein; 27. Voyage en Chine (Bazin). Strampfer-Th.: 27. u. 29. Lucia di Lammermoor; 31. La Traviata.

Rückblick.

Im Laufe des Monats Mai waren in den in unserer Opernübersicht berücksichtigten Städten Offenbach in 68 Vorstellungen mit 14, Verdi in 25 V. m. 4, Mozart in 21 V. m. 4, Suppé in 20 V. m. 2, Weber in 17 V. m. 3, Flotow in 15 V. m. 2, Auber in 14 V. m. 7, Meyerbeer in 14 V. m. 4, Wagner in 13 V. m. 5, Donizetti in 13 V. m. 3, Rossini in 13 V. m. 2, Boieldieu in 7 V. m. 1, Gounod in 6 V. m. 2, Brandl und Lortzing in je 6 V. m. je 1, Beethoven und Halévy in je 5 V. m. je 1, Cherubini in 4 V. m. 2, Bellini in 3 V. m. 3, Marschner in 3 V. m. 2, Adam, Gluck, Hrimaly und Nicolai in je 3 V. mit je 1, Hérold und Hopp in je 2 V. m. je 2 verschiedenen Werken, Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha, Jonas, Kreutzer, Maillart, Méhul, Strauss und Weissheimer in je 2 V. mit je einem Werke und Bazin, Grétry, Grisar, Lachner, Linder, Löw, Rozkosny und Spohr je einmal vertreten.

Aufgeführte Novitäten.

Bargiel (W.), Ouverture zu einem Trauerspiel. (Sondershausen, 2. Lohconcert.)

Berlioz (H.), „Le carneval romain". (Düsseldorf, 49. Niederrheinisches Musikfest.)

Blumner (M.), „Abraham". (Wernigerode, Aufführung durch den Gesangverein.)

Brahms (J.), Clavierquartett in Gmoll. (Stuttgart, 4. Quartettsoirée der HH. Singer und Genossen.)

— — Claviertrio No. 1. (Lemberg, Soirée des Galizischen Musikvereins.)

— — Trio für Pianoforte, Violine und Horn. (Breslau, Musikabend des Tonkünstlervereins. Gr. Glogau, 5. Abonnementconcert der Singakademie.)

Bruch (M.), „Loreley"-Vorspiel. (Dresden, Symphonieconcert des Stadtmusikcorps.)

— — „Frithjof-Sage" und „Frithjof am Grabe seines Vaters". (Rostock, Concert der Singakademie und des Rostocker Liederkranzes.)

Goldmark (C.), Orchesterscherzo. (Sondershausen, 1. Lohconcert.)

en (Ad.), „Gesang der Nonnen“ für Frauenchor, Solo, Pianoforte und zwei Hörner. (Gr. Glogau, 5. Abonnement-concert der Singakademie.)
ner (F.), Suite No. 5. (Cöthen, Concert des Gesangvereins.)
- Suite No. 6. (Sondershausen, 1. Lohconcert.)
t (F.), „Mazeppa“. (New-York, 6. Philharmonisches Concert.)
- Einleitung zur Beethoven-Cantate. (Sondershausen, 1. Lohconcert.)
inberger (J.), Vorspiel zur Oper „Die sieben Raben“. Ebendaselbst.)
- Duo in A moll für 2 Claviere. (Eisenach, Aufführung des Musikvereins.)
- „Die Wasserfee“ für vierstimmigen Chor mit Pianoforte. München, 3. Concert des Oratorienvereins.)
instein (A.), „Der Thurm zu Babel“. (Düsseldorf, 49. Niederrheinisches Musikfest.)
r (Ph.), Sonate für Pianoforte und Violine. (Berlin, Soirée des Tonkünstlervereins.)
lz-Schwerin (C.), Ouverture zur „Braut von Messina“. (Sondershausen, 2. Lohconcert.)
hl (H.), Sonate für Pianoforte und Violoncell. (Freiburg i. B., Concert des Autors.)
ner (R.), Huldigungsmarsch. (Sondershausen, 1. Lohconcert.)
- Kaiser-Marsch. (Bayreuth, Festconcert am 22. Mai.)

Journalschau.

Echo No. 21. Berichte und Notizen. — Beilage: Litterarische Mittheilungen. — Nachrichten und Notizen.
Neue Berliner Musikzeitung No. 22. Berichte und Notizen. — Hugo Ulrich †.
Neue Zeitschrift für Musik No. 23. Besprechung (Leitaufsatz von E. v. Mihalovich). — Berichte und Notizen. — Litterarischer Anzeiger.

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Das Programm, welches der Allgemeine deutsche Musikverein für seine diesjährige, vom 27. bis mit 30. Juni dauernde, mit Naturschönheiten gesegneten und durch seine herrliche Lage begünstigten Cassel abzuhaltende Tonkünstlerversammlung aufgestellt hat, dürfte wohl geeignet sein, nicht nur die zu dem voraussichtlich glänzenden Feste bereits zahlreich angemeldeten Mitglieder des Musikvereins, sondern auch die musikalischen Kreise Cassels selbst in hohem Grade anzuziehen und zu befriedigen. Auch die Musiker und Kenner der herrlichen Rheinlande, welche aus, jahrein Gelegenheit gehabt haben, auf ihren mit grossem Prunk in Scene gesetzten Musikfesten (deren hohe Bedeutung keineswegs verkannt werden soll) mehr oder minder vollendete Aufführungen jetzt unbestrittener classischer Werke zu hören, werden hier dem wohl nicht mehr ohne Grund vorauszusetzenden Verlangen, sich auch einmal praktisch mit den musikalischen Prognissen der Gegenwart bekannt zu machen, vollauf Genüge leisten können, da die Fülle, ja Ueberfülle des in Cassel Gebotenen nur wenig bereits Allbekanntes in sich birgt. Es zeugt von grosser Weisheit, dass des Altmeisters, der einst so segensreich in Cassel gewirkt, nicht vergessen ist, und sicher wird Spohr's 8. Concert durch den Bremer Concertmeister Jacobsohn eine durchaus meisterliche Darstellung erfahren. Ein interessantes Seitenstück ist das aus jüngster Zeit stammende Violinconcert von Joachim Raff, welches in die Hand des berühmten Virtuosen Professor Wilhelmj in Wiesbaden gelegt ist, für den das Werk wohl zunächst geschrieben worden. Indess, an eine noch frühere musikalische Angelegenheit der ehemaligen kurfürstlichen Residenz knüpft das Programm an. Die Bibliothek der hessischen Hauptstadt enthält ein werthvolles Unicum: „Die 7 Worte“, eines kleines Passions-Oratorium von Heinrich Schütz, welches jetzt etwa 230 Jahre alt sein dürfte. Landgraf Moritz von Hessen erkor Schütz zu seinem Liebling, nachdem der 13jährige Knabe 1598 seiner schönen Stimme wegen in die Hofcapelle zu Cassel aufgenommen worden war, und liess ihn „unter Grafen, Vornehmen von Adel und anderen tapfferen *ingeniis* zu allerhand Sprachen, Künsten und *exercitiis* anführen“, schickte ihn dann zu dem berühmten Meister Giov. Gabrieli nach Venedig und bedurfte seiner später (1616) „besonders auch zur *Education* und den *Exercitiis* seiner jungen Herrschaft“. Dieses berühmtesten Vorgängers von Sebastian Bach sowohl historisch wie absolut interessantes Werk, welches durch den Riedel'schen Verein in Leipzig schon öfters zur Aufführung gelangt ist, wird diesmal einen ganz besonderen Reiz des Programms bilden. Die Chöre werden von dem durch Hrn. Hofcapellmeister Müller-Hartung sorgfältig geschulten Weimar'schen Kirchenchor übernommen, einem der berühmten drei thüringischen Kirchenchöre aus Knaben und Männerstimmen zusammengesetzt, von denen der Weimar'sche besonders wegen der Sammetweichheit der Knabenstimmen gerühmt wird. Dieser Chor wird in dem auf den 29. Juni angesetzten Kirchenconcert auch noch mehrere Sätze aus einem doppelchörigen „Miserere“ *a capella* von Franz Wüllner in München, den 42. Psalm von der Composition seines Dirigenten und zwei durch ihre Lieblichkeit allgemein entzückende Chöre von Liszt: „Ave Maria“ und „Ave maris stella“ vortragen. Die Casseler gemischten Gesangvereine werden sich unter Leitung des Hrn. Musikdirector Hempel in einer Cantate von Seb. Bach für Soli, Chor und Orchester bewähren können, für Cassel wohl um so verdienstlicher, da dieser „grösste aller Zukunftsmusiker“ unseres Wissens nach Seite seiner Vocalcompositionen dort noch gänzlich unbekannt ist. Orgelvorträge der Herren Hoforganist Rundnagel aus Cassel und Organist Voigtmann aus Sangerhausen, Instrumentalsoli weiterer Casseler Künstler (Violoncellist Lorleberg u. A.), ein Altsolo von Rheinberger (Fr. Hempel-Kristinus) rahmen ein und unterbrechen die Chorvorträge. Bach's Cantate wird in der Bearbeitung von Robert Franz vorgeführt, ein für die anwesenden Musiker gewiss beachtenswerther Umstand. Es ist die von dem genannten Bearbeiter überdies so poetisch beschriebene Cantate „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“. In einem Kammermusikconcerte werden Rheinberger's Pianofortequartett in Esdur, zahlreiche Liedervorträge und Brahms' hochbedeutendes Fmoll-Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente versprochen. Zwei Concerte für Orchester, Gesang- und Instrumentalsoli am 28. und 30. Juni im königl. Theater, dessen Bühne in einen geschlossenen Concertsaal umgewandelt werden soll, weisen — ausser den bereits erwähnten Violinconcerten — Volkmann's Ouverture zu „Richard III.“, Concertgesänge von H. Zopff, Lieder von Lessmann und Tappert, Liszt's Adur-Pianoforteconcert (Ihr. Urspruch?), Svendsen's symphonische Einleitung zu „Sigurd Slembe“ und Raff's Waldsymphonie, Lassen's Musik zu Hebbel's „Nibelungen“, Ouverturen von Mihalovich und Erdmannsdörfer und Wagner's Huldigungsmarsch auf; auch ist dem Vernehmen nach die Mitwirkung der Pianistin Frl. Sophie Menter in Aussicht genommen. Eröffnet wird die Versammlung am 27. Juni mit der Aufführung von Liszt's Oratorium: „Die heilige Elisabeth“ unter solistischer Mitwirkung von Frau Dr. Merian-Genast, Frl. Breidenstein, den HH. von Milde, L. Müller u. s. w., eine Wahl, deren locales Interesse sich steigert im Hinblick auf die ihrer allgemein menschlichen Tugenden wegen so hochgeehrten, im nahen Marburg ruhenden thüringischen Fürstin, welche man auch im protestantischen Hessen noch immer als Landesheilige zu betrachten gewohnt ist. Die meisten Werke wird Hr. Hofcapellmeister Reiss dirigiren, dessen energische und feinfühlige Orchesterleitung sehr gerühmt wird und der hier vollauf Gelegenheit hat, seinen und der königlichen Capelle wohlerworbenen Ruf zu bethätigen. Hr. Hofcapellmeister Erdmannsdörfer, der aus Sondershausen nahezu die ganze fürstl. Capelle mitbringt (ausserdem senden noch die Hofcapellen von Braunschweig, Meiningen, Weimar ihr Contingent, namhafte sonstige Künstler treten hinzu) und der durch seine lebensfrischen Lohconcert-Programme viel von sich reden macht, wird ebenfalls mehrere Werke dirigiren. Mehrere Componisten übernehmen selbst die Leitung ihrer Schöpfungen: Lassen, Svendsen, Mihalovich u. s. w. Der Chor wird bei Liszt's Legende wohl einige Hundert Damen und Herren umfassen, da er sich aus dem

Casseler Gemischten Gesangverein und dem Mündener Gesangverein (beide unter Musikdirector Hempel's Direction), dem Weidt'schen Verein in Cassel (Musikdirector Brede) und auserlesenen Sängern aus Erfurt und Weimar zusammensetzt. Ausserdem ist noch von der Mitwirkung mehrerer anderer bekannter Pianoforte-, Violin- und Violoncellvirtuosen die Rede, worüber aber Sicheres bis jetzt nicht mitzutheilen ist. Jedenfalls wird das Fest an Reichhaltigkeit nichts zu wünschen übrig lassen. Ein Localcomité in Cassel ist durch Hrn. Oberbürgermeister Nebelthau daselbst zusammenberufen worden und zählt zu seinem Ehrenpräsidium die HH. Generallieutenant und Commandant der Residenzstadt Cassel von Selchow, Excellenz, Major Streccius, Director der königl. Kriegsschule, Rittmeister Baron von Carlshausen, Intendant der königl. Schauspiele, Dr. jur. Weigel, Beigeordneten des Oberbürgermeisters und Reichstagsmitglied. Denjenigen Mitgliedern des Allgemeinen deutschen Musikvereins, welche sich zeitig genug beim Vorsitzenden Professor C. Riedel in Leipzig melden, ist gastfreundliche Aufnahme in liberalster Weise in Aussicht gestellt worden.

* Es ist ein erfreuliches Zeichen für das R. Wagner'sche „Nibelungen"-Unternehmen, dass sich sogar in dem von einem Ferd. Hiller beeinflussten Cöln ein thatkräftiger localer Verein zur Förderung desselben gebildet hat, welcher die HH. Albert Ahn, Michel Du Mont, Aug. Lesimple, Jul. Marcus jun., Mertke, Prof. G. Osterwald, Prof. I. Seiss und Prof. Raoul Stein zum Vorstand zählt. — Ueber den Anklang, welchen die diesbez. Aufforderung des Akademischen Wagner-Vereins zu Berlin bei den Studirenden anderer Städte und Länder findet, werden wir nächstens Näheres mittheilen. Diese Agitation für Wagner's weittragende Unternehmungen, oder der „neueste Kinder-Kreuzzug", wie sie in einem musikalischen Fachblatt wegwerfend benannt wird, beginnt allerdings lustig genug, wenn auch in anderem Sinne, als dem der Gegner.

* Liszt's „Legende von der heiligen Elisabeth" wird auch in Magdeburg ihren Einzug halten, und zwar Anfang September. Ihrer Aufführung wird einen Tag früher die der „Neunten" vorausgehen. Der ausgezeichnete Rebling'sche Kirchengesangverein hat sich diese bedeutsamen Aufgaben gestellt.

* Die zahlreichen Verehrer von Rob. Franz werden mit Interesse aus dem Inseratentheil vorliegender No. entnehmen, dass von diesem trefflichen Künstler ein nach Seite seiner Güte durch den Zeichner Hrn. Ad. Neumann schon hinlänglich gekennzeichnetes Portrait erschienen ist. Dasselbe ist in Wirklichkeit der vollsten Beachtung werth.

* In Genf beabsichtigt man in den Tagen vom 24.—26. August einen „Grossen nationalen und internationalen Musik- und Gesangconcurs" abzuhalten, der „die Fortschritte in der musikalischen Kunst", welche alle theilnehmenden Vereine anstreben, zu begünstigen und „ein Werk des Friedens zu erfüllen und das Möglichste beizutragen, die Herzen einander wieder näher zu bringen, die durch so viele Ereignisse auseinandergerissen worden sind", zum Zweck haben soll.

* Wir halten es für geboten, den wahrscheinlich von der Direction des Leipziger Stadttheaters oder ihren willigen Trabanten selbst angestrengten, in auswärtigen verbreiteten Blättern (wie z. B. „K. Z.", „N.-Z." etc.) zu lesenden Reclamenachrichten über die neulich geschehene Neuaufführung der Oper „Diana von Solange" auf gen. Bühne gegenüber zu constatiren, dass man wenigstens in Leipzig nichts von einem wirklichen Erfolge dieser neuesten Bühnenthat des Hrn. Haase gehört hat. Einen Beleg von der Unverholenheit, mit welcher dieser würdige Hr. Director in Wirklichkeit Reclame macht, haben wir in No. 33 des vor. Jahres zum Besten gegeben.

* Dem „W. Fr. Bl." entnehmen wir folgende drollige In dem gedruckt vorliegenden „Journal des Stadttheaters in wird das Opernrepertoire dieser Kunstanstalt vom 31. M 12. Mai mitgetheilt. In demselben werden u. A. buch aufgeführt: Am 1. April: „Lucrezia Borgia", grosse O 3 Acten von Lammermoor. Am 1. Mai: „Tannhäuser", Oper in 3 Acten von Meyerbeer. Am 6. Mai: „Fidelio", Oper in 2 Acten von Mozart. Am 12. Mai: „Lohengrin" Oper in 5 Acten von Meyerbeer.

* Im Hoftheater zu Darmstadt ging am 19. Mai ler's Oper „Wanda" mit einem *succès d'estime* zum ers in Scene.

* Das Orchester des Pergola-Theaters zu Florenz gelöst worden, weil König Victor Emanuel die übliche tion nicht mehr gewähren will.

* Als Dirigent bei den Festaufführungen in Bayr Jahre 1874 bezeichnet man Hrn. Hans Richter in P als dabei fungirender Concertmeister wird Hr. Prof. Wil der eminente Violinspieler in Wiesbaden, genannt.

* Mittelst k. Decrets vom 23. Mai sind die sämmtlich siker des Casseler Hoftheaterorchesters zu k. preuss. M musikern ernannt worden.

* Das Leipziger Gastspiel des Hrn. Alb. Niemann Folge einer heftigen Halsentzündung, welche den Sänger singen befiel, vorläufig auf vier Wochen hinausgeschoben

* Frau Peschka-Leutner ist am 31. Mai von abgereist, um zunächst in Boston bei dem riesigen M schwindel als Solistin mitzuwirken und sodann eine zw liche Concerttour durch Amerika zu unternehmen. Ihre s Theilnahme haben dem erstgen. Unternehmen auch de Swert und Franz Bendel zugesichert. Was m von der Mitwirkung ganzer Orchestercorps bei diesem Concertlärm fabelt, wollen wir vor der Hand gar nicht w

Auszeichnungen. Kammervirtuos Friedrich Grützn in Dresden (geboren und künstlerisch ausgebildet in Dessa vom Herzog von Anhalt zum Ritter des Hausordens Albr Bären ernannt. — Der seit verschiedenen Decennien hö dienstlich am Seminar zu Brühl wirkende k. Musikdirector ist mit dem rothen Adlerorden 4. Classe decorirt worden. Herzog von Coburg-Gotha beschenkte gelegentlich sein lich im Leipziger Stadttheater neu in Scene gegangener von Solange" die HH. Capellmeister Schmidt mit dem kreuz des Ernestinischen Hausordens, Musikdirector Müh mit dem Verdienstkreuz desselben Ordens und Conce Röntgen mit der Medaille für Kunst.

Gestorben. Am 29. Mai verschied plötzlich der vo Contrabassist der Hofcapelle zu Sondershausen, Kamm Simon.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen:

W. St. Bennet, Symphonie in G moll, Op. 43.
Alb. Dietrich, Altchristlicher Bittgesang. Cantate mischten Chor und Orchester, Op. 25.
N. W. Gade, Symphonie in Hmoll, Op. 47.
H. v. Herzogenberg, Duo für Pianoforte und V Op. 12.

In Sicht:

H. Grädener, Capriccio für grosses Orchester.
C. G. P. Grädener, 2. Quintett für Clavier und Strei mente.
E. Grüel, Sonate für Pianoforte, Op. 4.

Briefkasten. *Gebr. W.* in *C.* Erstens kennen wir den referirenden Gewährsmann nicht, und zweitens ist überhaupt d Vorkommniss viel zu unbedeutender Natur, als seiner die erwünschte Erwähnung zu thun. — *Th. O.* in *E.* Ihre „grös kann leider bei dem zwei Monate alten Programm und dessen für eine Mittheilung in der Kirchenmusikrubrik sich nicht e Charakter kein Resultat haben. — *H. H.* in *D.* Derartige Programme werden immer der Berücksichtigung werth sein. — *V.* in *B.* Die Erfüllung ihrer Nachfrage liegt jetzt noch nicht in unserer Hand, an beschleunigtem Druck solls nicht feh

Anzeigen.

Akademischer Wagner-Verein.
[197.] **Vorort Berlin.**

Hauptsitzung am 31. Mai.

Tagesordnung: 1) Bericht des Vereinsdelegirten über die Feier der Grundsteinlegung zu Bayreuth und über die Delegirtenversammlung ebendaselbst. 2) Rechenschaftsbericht über die Finanzperiode 15.—31. Mai. Bei einer Einnahme von 47 Thlr. 14 Sgr. 2 Pf. bleibt als activer Bestand (nach Deckung aller Ausgaben für die Agitation) 16 Sgr. 7 Pf. — Die Correspondenz erreichte in der gedachten Periode 337 Nummern, sodass die Gesammtcorrespondenz auf 2973 Nummern gestiegen ist. 3) Vorstandswahl. An Stelle des ausgeschiedenen Cassirer Kleye übernimmt das Vorstandsmitglied Bittnick die Casse; dessen Stelle wird durch stud. Moritz besetzt. Der Vorstand besteht also: 1) Vors. C. Coerper, Grossbeerenstrasse 21. 2) Schriftführer Köhler. 3) Cassirer Joh. Bittnick. 4) Stellv. Vor. E. Assmann. 5) Stellv. Schriftf. F. Moritz. Alle Vereinsmitglieder werden darauf aufmerksam gemacht, dass die Correspondenz nach Aussen nur durch den Vorsitzenden geführt werden soll. — Da die 2. Redaction des Agitationsmaterials demnächst gedruckt werden wird, so sind alle Interessenten ergebenst gebeten, bemerkenswerthe Notizen, die sich auf R. Wagner's erste Periode beziehen (bis „Tannhäuser"), so rasch als möglich einzusenden. Die Zweigvereine haben Mittheilungen, deren Veröffentlichung sie wünschen, spätestens bis 10. Juli zu übersenden.

Da der Verein gegenwärtig einen Kupferstich von Richard Wagner (gross Royal) für seine Mitglieder drucken lässt, so wäre es wünschenswerth, wenn bald die Anmeldungen einliefen; der Preis für die Vereinsmitglieder stellt sich unglaublich niedrig, nämlich a. l. 15 Sgr. — p. l. 10 Sgr.

In meinem Verlag erschien kürzlich:

[198.] **Columbus.**

Eine dramatische Cantate

für

Soli, Männerchor, gemischten Chor und grosses Orchester

componirt

von

Heinrich von Herzogenberg.

Op. 11.

Clavierauszug mit Text.

Pr. 5 Thlr. 10 Ngr.

Partitur und Stimmen sind noch unter der Presse.

Leipzig. **E. W. Fritzsch.**

Neue Musikalien
[199.] **(Nova No. 3)**

im Verlage von

Fr. Kistner in Leipzig.

Argenton, A. d', Op. 4. Trois Morceaux pour Piano. (La Ronde de Nuit, Marche. Chanson du Muletier. Mazurka.) 15 Ngr.

—— Op. 17. Chanson sans Paroles p. Piano. 10 Ngr.

—— Op. 24. Boléro p. Piano. 15 Ngr.

Bennet, W. St., Op. 43. Symphonie (Gmoll) für gr. Orchester. Partitur $4^2/_3$ Thlr. Stimmen $5^1/_4$ Thlr.

Dietrich, Alb., Op. 25. Altchristlicher Bittgesang. Cantate für gemischten Chor und Orchester. Partitur 3 Thlr. Orchesterstimmen $3^1/_2$ Thlr. Chorstimmen 1 Thlr. Clavierauszug 1 Thlr. 25 Ngr.

Engel, D. H., Op. 52. 5 Chorlieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. No. 1. Perle des Jahres. No. 2. Waidmannsglück. No. 3. Haidenröslein. No. 4. Herzweh. No. 5. Neuer Frühling. Pr. à $7^1/_2$ Ngr.

Gade, Niels W., Op. 47. Symphonie No. 8 (Hmoll) für Orchester. Partitur 5 Thlr. Stimmen $7^1/_3$ Thlr.

Goldner, W., Op. 34. Saltarelle p. Piano. 15 Ngr.

—— Op. 35. Barcarole p. Piano. 10 Ngr.

—— Op. 36. Mazurka. Air moldave p. Piano. 10 Ngr.

Scarlatti, D., 30 Sonaten für Pianoforte. Zum ersten Male und mit zeitgemässer Redaction des Originals herausgegeben von Carl Banck. 10 Hefte à 15 Ngr.

Zur gef. Beachtung für die Herren Musikverleger.

J. Pickenhahn in Leipzig,

Anstalt für Noten-Stich und -Druck, Lithographie und Steindruckerei.

= Prompteste Bedienung bei billigster Berechnung. =

[200.]

[201.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von

Musikalien, musikalischen Schriften etc.

bestens empfohlen.

Tonkünstler-Versammlung in Cassel,

27. bis 30. Juni d. J.

[202.] Dieselbe wird unter Mitwirkung eines aus den Hofcapellen von Cassel, Braunschweig, Meiningen, Sondershausen, Weimar etc. zusammengestellten Orchesters, sowie von **Solokräften ersten Ranges fünf Concerte**, darunter eine Kammermusikaufführung und ein Kirchenconcert, unter Direction der HH. Hofcapellmeister Erdmannsdörfer, Lassen, Müller-Hartung, Reiss, sowie der HH. Musikdirector Hempel und Concertmeister Svendsen umfassen und u. A. eine Cantate von S. Bach, die „Nibelungen"-Musik von Lassen, die „Heilige Elisabeth" von Liszt, Violinconcerte von Raff und Spohr, des Ersteren „Waldsymphonie", „Die sieben Worte" von H. Schütz, sowie Ouverturen von Mihalovich, Svendsen und Volkmann zur Aufführung bringen. Das von Hrn. Oberbürgermeister Nebelthau in Cassel zusammenberufene Localcomité hat allen **Mitgliedern des Allgemeinen deutschen Musikvereins**, welche ihre Theilnahme **frühzeitig** dem Vorsitzenden, Professor C. Riedel in Leipzig, anmelden, gastfreundliche Aufnahme in liberalster Weise in Aussicht gestellt. Alles Nähere wird in der **„Neuen Zeitschrift für Musik"** bekannt gemacht werden.

Leipzig, Jena und Dresden im Mai 1872.

Das Directorium des Allgemeinen deutschen Musikvereins.
Prof. C. Riedel. Dr. Gille. Musikalienhändler C. F. Kahnt.
Prof. Dr. Ad. Stern.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig erschien soeben:

[203.]

Portrait

von

Robert Franz.

Mit Facsimile.

Gezeichnet und gestochen von **Adolf Neumann.**
Weiss $22\frac{1}{2}$ Sgr. — Chin. 1 Thlr.

[204.] In meinem Verlage ist erschienen:

Am Königssee.

Eine Gebirgsidylle in sechs Tonbildern für Pianoforte zu vier Händen

von

A. Thierfelder.

Op. 6.
Heft I und II à 25 Ngr.

Leipzig.
C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung
(R. Linnemann).

[205.] In meinem Verlage ist erschienen:

Lustspiel-Ouverture

für 12—22stimmiges Orchester

von

Kéler-Béla.

Op. 73. Preis 2 Thlr.

Dieselbe im Arrangement für Pianoforte **zu 4 Händen** Pr. $17\frac{1}{2}$ Ngr., zu 2 Händen Pr. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Leipzig.
C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung
(R. Linnemann).

Agenten für seinen Musikverlag

sucht für Frankreich, Belgien, England, Italien, Amerika etc. etc.

[206.] **P. Jürgenson**
in Moskau (Russland).

Zur gefälligen Notiznahme.

Das **Inhaltsverzeichniss** zum **vorigen Jahrgang** des **„Musikalischen Wochenblattes"** gelangte Ende der verflossenen Woche zur Versendung.

Die Expedition des „Musikalischen Wochenblattes".

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Leipzig, den 14. Juni 1872.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ
für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet. Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 25.

Inhalt: „Die Walküre" von Richard Wagner. Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas. Von Gottlieb Federlein. (Fortsetzung.) — Kritik: Compositionen von H. Urban, E. Degele, A. Bungert und O. Lessmann. — Abbildung des Schubert-Monumentes im Wiener Stadtpark. — Tagesgeschichte: Musikbriefe aus Bayreuth (Fortsetzung) und Wien (Schluss). — Kürzere Berichte. — Concertumschau. — Engagements und Gastspiele. — Kirchenmusik. — Opernübersicht. — Journalschau. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Briefkasten. — Anzeigen.

Die geehrten Leser

des „Musikalischen Wochenblattes", deren Abonnement mit dem laufenden Quartal, resp. mit der nächsten No. zu Ende geht, werden für den Fall, dass sie dieses Organ über diesen Termin hinaus zu erhalten wünschen, gebeten, desfallsige Bestellungen gefälligst rechtzeitig anbringen zu wollen, damit in der Zusendung keine Unterbrechung stattfindet. — Den werthen Jahresabonnenten gegenüber bedarf es natürlich dieser Erinnerung nicht.

E. W. FRITZSCH.

„Die Walküre" von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas.

Von **Gottlieb Federlein.**

(Fortsetzung.)

Zweiter Act.

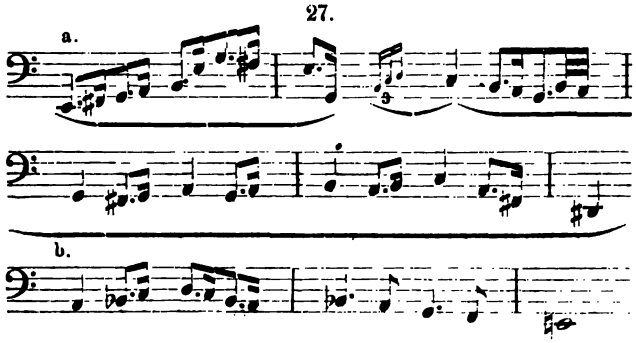
2. Scene.

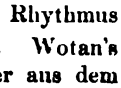
(Fortsetzung und Schluss.)

Dem 2. Abschnitt, der durchweg im breiten $^4/_4$-Takt sich bewegt, geht Erda's Motiv voran (A. 107). Wotan berührt hier sein Verhältniss zu Alberich, der zwar machtlos gegen die Helden Walhalla's ist, von dem Augenblicke aber, wo er den Ring zurückgewänne, die Götterwelt vernichten würde. Es macht daher dem Gotte schwere Sorge, wie er den Ring wiedererlangen könnte, den er mit eigener Hand dem Riesen Fafner nicht entreissen darf. Das ist der Inhalt der beiden ersten Perioden des 2. Abschnitts. Aus mannichfachen thematischen Beziehungen zum Vorspiel „Rheingold" entspinnt sich der musikalische Inhalt. So knüpft sich an den unheilvollen Ring, das Object des Grolles des Nibelungen, die Bedeutung des zuerst von den Fagotten angezogenen Reif-Motivs, und durch das Motiv der schätzegrabenden Nibelungen steigen der Phantasie Wotan's die gefürchteten Schaaren des Beherrschers der Unterwelt auf (vergl. „Rheingold", A. 131, Z. 4 und 159, Z. 5, „Walküre", A. 107, Z. 4), während die harmonischen Rückungen in vereinzelten Accorden von den Posaunen dazwischen erklingen. Als in Wotan der Gedanke erwacht, dass möglicher Weise Alberich den Ring zurückgewinnen könne, da illustriren trefflich im Reif-Motiv die tief dröhnenden Tuben, nicht mehr die Fagotte, seinen Schauer, und mit ebenso feiner Beziehung auf die Worte: „Sorgend sann ich nun selbst, den Ring dem Feind zu entreissen", erscheint dem geängsteten Gotte dasselbe Motiv in den Clarinetten zum letzten Mal, wie eine Stimme schmerzlichen Mitleides. Der weitere Verlauf der 2. Periode führt uns das Bild des Riesen Fafner vor die Seele: an den ungestümen Recken gemahnt uns vorerst die Pauke mit dem Rhythmus aus dem Riesen-Motiv , während die Tuben sich um die Gesangsmelodie schaaren. Die Ohnmacht Wotan's aber gegen Fafner schildern uns die Violoncelle in dem Vertrags-Motiv der Riesen, und wenn schliesslich

Wotan in die bitteren Worte ausbricht: „Der durch Verträge ich Herr, den Verträgen bin ich nun Knecht", da stürmen Posaunen und Tuben mit dem Vertrags-Motiv der Götter an und führen damit die 2. Periode zu Ende.*) — Die dritte Periode culminirt in dem Ausdruck des heissen Sehnens nach dem freien Helden, der ohne Hilfe Wotan's das Kleinod des Ringes von Fafner erkämpfe, da unfreie Knechte (eine Anspielung auf die den Göttern zu Gehorsam verpflichteten Helden Walhalls) diese That nicht auszuführen vermögen. Unsere Aufmerksamkeit wird sofort durch die rhythmisch prägnante Bassfigur gefesselt, welche die ganze Periode beherrscht (A. 109, Z. 4). Diese Bassfigur schliesst in conciser Form eine Welt von Gedanken in sich, dass es der Mühe werth erscheint, sich genau Rechenschaft darüber zu geben. Was Erda den Gott zu fürchten warnte, drohend tritt jetzt das Verhängniss der Götterwelt heran, in welches der unglückselige Reif die Götterwelt gestürzt, aus welchem jedoch einzig der Nothung-gewaffnete Held retten kann, wenn durch seine That die Bande lähmender Verträge vernichtet.

27.



Alle diese Beziehungen sprechen aus dieser Bassfigur: das erste Motivglied ist eine rhythmische Verengung des Erda-Motivs, das zweite eine solche des Verhängniss-Motivs, im dritten Motivglied schmiegt sich die melodische Phrase dem Reif-Motiv an, nur in umgekehrter Ordnung, erst auf- dann abwärts (a). In diese Motivkette trägt die Trompete das Schwert-Motiv, zwar nur im *pianissimo*, denn Wotan's Hoffnungsgestirn ist im Erbleichen; bei Wiederkehr derselben Motivkette aber in Gmoll finden wir am Schluss des 12taktigen Satzes (A. 110, Z. 2 und 3) die Schlussphrase auf das Vertrags-Motiv der Götter gestellt (b). Wie nun dieses Bassthema theils in seiner ganzen Ausdehnung, theils in einzelne Motivglieder getrennt, rastlos den Gesang umwogt und so ein Bild der Aufwallung Wotan's entwirft, so spricht sich in dem aufsässigen Rhythmus der begleitenden Streichinstrumente  Wotan's Grimm aus. Dieser Rhythmus stammt aber aus dem Fricka-Motiv; denn Fricka's Eigensinn ist es ja, der Wotan verbietet, den freien Helden wirken zu lassen.

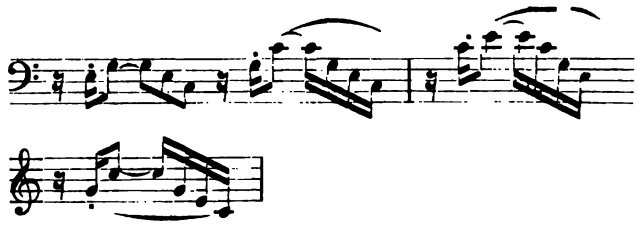
*) Für die nähere Einsicht in die Gliederung der Melodik mögen die Erörterungen aus dem 1. Abschnitt dienen.

Wenn nun die herben Accordfolgen bei dem Ausruf Wotan's: „O göttliche Noth, schändliche Schmach!" an unser Ohr dringen, werden wir da nicht an die Erniedrigung Alberich's erinnert, damals, als Wotan durch den Raub des Ringes dessen geträumtes Glück zerstörte? Jetzt fühlt Wotan die grässliche Wahrheit des Fluches Alberich's: „Des Ringes Herr sterbe lechzend dahin als des Ringes Knecht", und ein Rückblick auf das Vorspiel „Rheingold", A. 171, Z. 3 und 160, Z. 2, 3 lässt uns des Componisten bestimmte Absicht auf diese Parallele erkennen, wenn auch hier die thematische Ausstattung der Scene gemäss sich geändert hat. Um auf den oben erwähnten Begleitungsrhythmus in den Streichinstrumenten zurückzukommen, so hat es nicht blos mit dem rhythmischen Anklang an das Fricka-Motiv sein Bewenden; wenn nämlich der 2. Abschnitt zu Ende geht, brausen die Bässe noch einmal im *f* vorüber, die Posaunen werfen das Verhängniss-Motiv im *staccato* dazwischen, und indem das letztere Motiv in synkopirt verlangsamtem Rhythmus abwärts steigt, erheben die Geigen mit den Oboen das Fricka-Motiv jetzt seiner ganzen Ausdehnung nach und leiten damit in den 3. Abschnitt ein. —

In diesem 3. Abschnitt, aus drei Perioden bestehend, bekennt Wotan offen seine Ohnmacht gegen Fricka. Obwohl er Siegmund zu jenem freien Helden erkoren, für den er sein Schwert geheiligt, so muss er doch Den verlassen, den er liebt, verrathen Den, der ihm traut; denn Alberich's Fluch lastet auf ihm. Das Siegmund-Motiv (Bsp. 4) weckt in uns die Erinnerung an die Kämpfe, welche Siegmund, von Wotan gereizt, damals gegen Hunding's Sippen bestanden hat, jetzt aber, gegen der Götter Rache schützt Siegmund einzig das geheiligte Schwert. Einen eigenthümlichen Eindruck macht an dieser Stelle der Trompeteneinsatz auf *c—f* (A. 113, Z. 2), womit wohl der fragliche Schutz des Schwertes ausgedrückt werden soll*), und nicht minder charakteristisch folgt darauf als Sinnbild der Ohnmacht Wotan's und des bitteren Zwanges durch Fricka das Verhängniss-Motiv im *staccato*. Die bereits mehrfach erwähnte Isolirung der Gesangs- und Orchestermelodie von aller harmonischen Beigabe tritt der Stimmung entsprechend auch während der ersten Periode in den Vordergrund; farbenreicher aber entwickelt sich die zweite Periode. Grollend steigt da zuerst das Zorn-Motiv Wotan's empor, wenn Brünnhilde zagend fragt: „So nimmst du Siegmund den Sieg?"; um das Reif-Motiv gruppiren sich sodann nach und nach die einzelnen Chöre der Bläser und vereinigen sich endlich zum Wälsungen-Motiv; denn was Wotan ängstigt und was er bitter beklagt, das ist seine Goldgier, welche alles Unheil über ihn und sein Geschlecht gebracht hat. Mit erschütternder Gewalt greift zuletzt das Orchester das Entsagungs-Motiv auf, in welches die Schlussworte der zweiten Periode ausmünden (A. 114 und 115). Zu

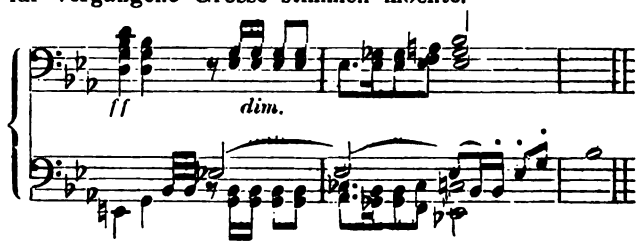
*) Ein ähnlicher Einsatz erfolgt auf *c-c-c* in einer Episode der 1. Scene (A. 88, Z. 5).

bedeutender Höhe schwillt der Gefühlserguss schon in dieser zweiten Periode an. Wotan's Seele umhüllt tiefe Trauer, keinen Ausweg mehr findet sein forschender Sinn vor dem drohenden Verderben; so fasst ihn endlich die Verzweiflung, in welcher er alle herrische Pracht verwünscht und nur noch Eines will: das Ende! — Durch zwei wichtige Motive wird die Schlussperiode des dritten Abschnittes eingeleitet. Nachdem die Aufregung der Orchesterstimmen, welche in der Pauke dumpfem Rollen nachklingt, sich gelegt hat, ersteht mit wachsender Kraft aus den Posaunen das Fluch-Motiv Alberich's und aus der Trompete das Schwert-Motiv, dieses jedoch nicht wie früher mit dem feurigen rhythmischen Accent, sondern durch den Synkopenaccent in seiner eigentlichen Wirkung erlahmt. Denn am Fluche Alberich's, gegen den Wotan mit Verzweiflung ankämpft, wird auch des geheiligten Stahles Kraft zu Schanden. Dass aber auch auf Fricka ein Theil der Schuld fällt, das gibt uns in den Streichinstrumenten ein Motiv zu verstehen, welches als eigentliches Ausstattungs-Motiv für die dritte Periode anzusehen ist.



Wie uns dieses Motiv Wotan's inneres Ringen nach Freiheit versinnlicht, so vermitteln uns die Blasinstrumente, welche durch ihre wuchtigen Einsätze gleich Donnerschlägen in die harmonische Entwickelung eingreifen, Wotan's grässliche Furcht vor schmählicher Vernichtung.

Schon sieht Wotan den Untergang der Götterwelt vor sich, wenn er ausruft: „Und für das Ende sorgt Alberich"; — hiermit beginnt auch der 4. Abschnitt (A. 117), der drei Perioden umfasst. Wotan gedenkt der Weissagung Erda's, dass, wenn je dem Nibelungen ein Spross erblühte, der Ewigen Ende dann nicht säumte; daher ist auch das Erda-Motiv dem neuen Abschnitt vorangestellt. Im Verlauf der ersten Periode aber treffen wir auf eine Begleitungsart, die vollständig conform ist mit jener in der 4. Scene aus „Rheingold" (dort: A. 195, Z. 5). Was damals Loge dem Gotte vorspiegelte, das erweist sich jetzt als bitterer Hohn; hatte dort Loge den Wotan beglückwünscht, dass seine Feinde (die Riesen) sich selbst fällen, so empfindet jetzt Wotan um so eindringlicher die Angst vor seinem bittersten Gegner, dem Nibelungensprossen, welcher des Goldes Raub furchtbar rächen wird; — wehe dann der stolzen Burg Walhalla! In diesem Sinne tritt höchst bezeichnend das Walhalla-Motiv zu Ende der ersten Periode auf. Welch grämlichen Eindruck aber macht hier dieses Motiv, umkleidet von solchen Harmonien, bei Vermischung solcher instrumentaler Klangfarben (A. 117, Z. 4)! Vergleichen wir das Motiv, wie es in der 2. oder 4. Scene im „Rheingold" harmonisirt wird, und die Gestalt, in welcher es uns hier entgegentritt; dazu die festliche Würde, welche dort dem Motiv durch hellen Trompeten- und Posaunenklang verliehen worden war, während jetzt der mit dem Horntone vermischte Klang von Clarinetten und Fagotten uns zum Mitleid für vergangene Grösse stimmen möchte.

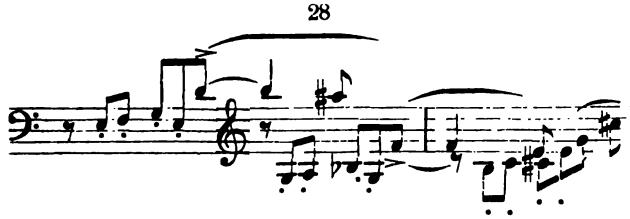


Mit dem Walhalla-Motiv gleichzeitig tritt das Rheingold-Motiv auf (vgl. „Rheingold", Jahrg. II, S. 242, Sp. 1, Bsp. 3) als Introitus für die zweite Periode. Mit des Goldes Zauber nämlich verlockte Alberich ein Weib, dessen Schooss der Rächer des Nibelungen entspross. Auch in dieser Periode klingt die instrumentale Begleitungsform an jene aus „Rheingold" an (vgl. „Rheingold", A. 170). Dort gab Alberich seinen Verwünschungen gegen Wotan und dessen Geschlecht Ausdruck, hier jedoch muss Wotan zu seiner eigenen Demüthigung von dem Wunder erzählen, dass dem lieblosen Alben ein Sohn geboren sei, der Wotan's Gewaltthat einst rächen werde. Denn dadurch, dass an dieser Stelle neben den Synkopen zeitweilig der Hammerrhythmus der schätzegrabenden Nibelungen („Rheingold", Jahrg. II, S. 358, Sp. 1) einhergeht, wenn auch nur als flüchtige Skizze, ist angedeutet, dass Alberich seinen ehemaligen Herrscherglanz im Reiche Nibelheim noch nicht vergessen hat. Mit bitterem Grimme richtet sich daher Wotan auf, wenn er (3. Periode) diesem Nibelungensohne seinen Segen gibt: „Der Gottheit nichtigen Glanz zernage gierig sein Neid!" In breitem Zeitmaasse erheben Posaunen und Trompeten auf düsteren Harmonien das Walhalla-Motiv, inmitten derselben erschallt aus den Hörnern das Rheingold-Motiv: denn vernichtet ist Wotan's Herrscherstolz, zum Erbtheil gibt Allvater die hehre Burg Walhalla dem Nibelungensohne; möge dieser sein Glück finden in dem Neid um des Goldes trügende Pracht. So bleibt denn Wotan nichts übrig mehr, als Brünnhilden den Kampf für Hunding zu befehlen: dies der Inhalt des letzten, 5. Abschnittes der Erzählung (A. 119).

Nachdem in den Bässen jene Figur aus Bsp. 27 mit einer kleinen rhythmischen Variante in hastiger Eile emporgestrebt, nehmen Fagotte und Violoncelle durch das Motiv, welches Fricka als göttliche Beschützerin der Ehe charakterisirte, wiederum die Beziehungen Wotan's zu Fricka auf. Der Form nach ist dieses Motiv zwar nicht genau jenem in Bsp. 24, aber der Variante aus jener Scene angepasst, wo Fricka siegesbewusst

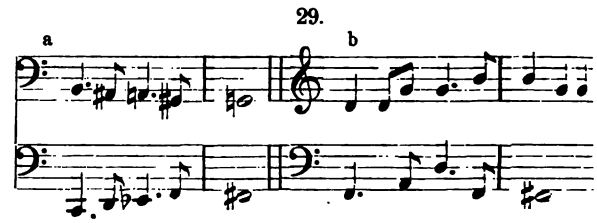
ihren Gatten verlässt (vergl. A. 98, Z. 2). Dort schloss sich Fricka's 2. Motiv an, hier aber bricht das Motiv, auf der Höhe angelangt, ab, und aus Wotan's Gesangsmelodie: „Fromm streite für Fricka, hüte ihr Ehr und Eid" klingt Hunding's gastfreundliche Weise hervor (I. Act, 2. Scene, A. 18, Z. 1), welche früher schon in den Dialog Fricka's verflochten war (2. Act, 2. Scene, A. 81, 82). Weil also Wotan Fricka's Ehrgeiz dienen muss, weil er „einen Freien nicht wollen darf", darum soll Brünnhilde für Fricka's Knechte kämpfen (Schluss der 1. Periode). Brünnhildens Bitte (2. Periode), Wotan möge reuig sein Wort zurücknehmen, ihre Kühnheit, dass sie dem Vater zu lieb dennoch Siegmund schützen wolle, ihr banger und doch leichter Muth spricht aus einer Begleitungsfigur, welcher ich in ethischer Beziehung jenes Motiv in Bsp. 12 aus dem 1. Act an die Seite stellen möchte.

28



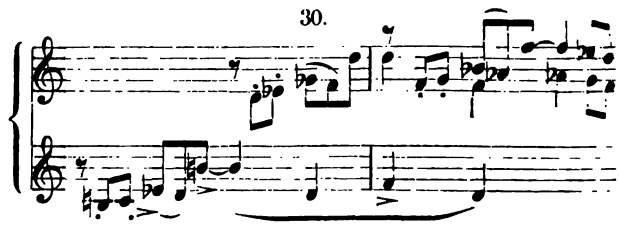
Diesen Freiheitsgelüsten Brünnhildens gegenüber sollen uns die Bässe durch das Verhängniss-Motiv die Fesseln vergegenwärtigen, in denen Wotan gefangen gehalten wird. Fricka aber schuf ihm diese Fesseln. Wenn daher Wotan Brünnhilden befiehlt, Siegmund zu fällen; wenn er ihr räth, sich stark zu halten, weil Siegmund das Siegesschwert schwinge, da zeigt die Begleitung zur Gesangsmelodie einen Connex mit dem Strophengesange Fricka's aus der 2. Scene (vergl. A. 120, Z. 3, 4 mit A. 86, Z. 4). Mehrmals gelangte dort, wie bekannt, Fricka's höhnende Sprache zum Ausdruck, so unter Anderem zu Anfang der 3. Strophe, wo die Fagotte mit der Bassclarinette durch die chromatische Tonfolge nach abwärts mithelfen, den als Wolfe umherschleichenden Wotan zu bespötteln. Dieselbe chromatische Tonfolge tritt unter dem *Tremolo* der Geigen nun aufwärts hervor (Bsp. 29a); hatte auch damals Wotan sich dem Spotte Fricka's beugen müssen, so lehnt sich trotzdem jetzt noch sein Innerstes gegen diese Demüthigung auf (A. 120, Z. 3). Wohl erniedrigte damals Fricka die Wälsungen zu einem Paar gewöhnlicher Menschen; Vater Wälse aber hat deswegen seine Kinder noch nicht verstossen. Halten wir nun die Gesangsmelodie aus jener 3. Strophe („Doch jetzt, da dir neue Namen gefielen") zusammen mit der 2. Bassfigur Bsp. 29b in dieser Erzählung („Hüte dich wohl"), so kann man den organischen Zusammenhang zwischen beiden Episoden leicht erkennen. Beifolgende Skizze diene zur Veranschaulichung der Parallele.

29.



So befiehlt denn Wotan der Walküre, den Siegmu im Kampfe mit Hunding schutzlos zu lassen; zugle aber ermahnt er sie, tapfer zur Wehre zu sein, da Wälsung das Siegesschwert schwinge. Deshalb klingt auch das Schwert-Motiv am Schluss der 2. riode zuerst in Dur, dann in Moll. Brünnhilde a will es nicht fassen, dass der Todesstreich Den tre welchen Wotan zu lieben ihr gelehrt, ja in ihrer ki lichen Kühnheit wagt sie sogar dem Vater zu wid sprechen: „Gegen ihn zwingt mich nimmer dein zw spältig Wort". In heftigem Wetteifer mit jenem gleitungs-Motiv Bsp. 28 umspielen die Streichinstrume Brünnhildens Gesang, während in den Bässen sich Verhängniss-Motiv breit legt, A. 121, Z. 4: klingt di nicht, als ob Brünnhildens kindlich leidenschaftlich Trotz gegen das Schicksal ankämpfen wollte? W ganz anders stellt sich uns aber auch das Begleitung Motiv jetzt dar!

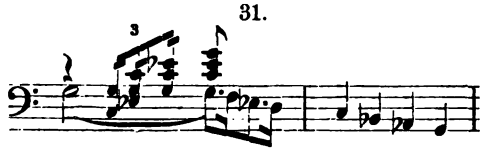
30.



Leicht schwingt sich das Motiv Bsp. 28 auf, sein G fühlsinhalt, der sich dort in einen dynamischen Acce — auf der gebundenen Note — concentrirt, entspric dem von geheimer Kampfeslust genährten kindlich Zweifel an dem Ernste des väterlichen Befehls. V diesem kindlichen Wesen haftet an dem Motiv in sein Neugestaltung Bsp. 30 wenig mehr, aus Brünnhilde Sprache schlägt vielmehr die Flamme der Liebe Siegmund; und dieser aufwallenden Leidenschaft, in d Brünnhilde gegen den Vater trotzt, passen sich d dynamischen Accente an, deren in Bsp. 30 drei m allmählicher Tonsteigerung wahrzunehmen sind. Prä sich in der rhythmischen Dehnung des Motivs dur Viertelnoten nicht die kühne Widerspänstigkeit d Kindes aus, durch welche der Zorn Wotan's au Aeusserste erregt wird? Die drohenden Warnung Wotan's bilden daher auch den Inhalt der Schlussper ode des letzten grossen Abschnittes: mächtig ertö jetzt das Vertrags-Motiv aus den Bässen, Fagott und Hörnern, und sogleich der erste Takt nöthigt zu Vergleich mit einer wichtigen Stelle aus „Rheingol

(siehe „Walküre", A. 122, Z. 3; „Rheingold", A. 191, Z. 2). Als es galt, durch die Hingabe des Reifes an die Riesen die Göttin Freia zu retten, da verkündete eine freudige Fanfare der Trompeten in Dur Wotan's Befreiungsentschluss, der immerhin als ein erzwungener erschien: doch galt es die That der Rettung. Anders hier. Auf der ersten Halbnote des Vertrags-Motivs macht sich jene Fanfare aus den Violinen in Moll kund. Welch grundverschiedene Stimmung! Dort das herrliche Werk der Rettung, hier der traurige Zwang, die eignen Kinder der Vernichtung preisgeben zu müssen! Ich kann nicht unterlassen, diese Stelle der Partitur gemäss wiederzugeben und dabei zum Vergleich der Tonfarben für das Vertrags-Motiv aufzufordern: im „Rheingold" Posaunen, hier Fagotte und Hörner.

31.



Das herrliche Kind Brünnhilde aber beschwört durch ihren Trotz die Gefahr gegen sich, ein Opfer des göttlichen Zornes zu werden. Wotan's Zornesausbrüche umschwirrt ein Begleitungs-Motiv in chromatischen Tonfolgen, auch die Accordfolgen basiren vorwiegend auf der Chromatik; so namentlich bei den Worten: „Verzage dein Muth, wenn je zermalmend auf dich stürzte sein (des Zornes) Strahl!" Mit düsterem Ahnungsschauer durchrieselt uns dieses Gewoge von Tönen; denn schon huscht Loge's Schatten durch die Scene, schon züngelt der Böse höhnisch lächelnd aus seinem Verstecke als leckende Lohe des Rufes gewärtig, wann er dem Werke der Vernichtung dienen könnte. Treffend ragen hier aus den Bässen das Erda- und Vertrags-Motiv empor, und die Musik zieht durch diese Zusammenstellung die Geister des Schreckens: Loge, Erda und Fafner in den Rahmen des Bildes, dessen Schlusspunct in Wotan's gebieterische Worte gelegt ist: „Siegmund falle, dies sei der Walküre Werk." — So wären wir denn mit der Erzählung zu Ende gelangt; dem Leser, der mir in meiner musikalischen Analyse freundlich gefolgt ist, möge empfohlen sein, jeden der einzelnen Abschnitte nochmals im Ganzen an seinem Geiste vorüberziehen zu lassen, damit er auch den Totaleindruck des grossen Baues empfange.

Siegmund's Tod — das ist der Walküre Losungswort, und der es ihr gegeben, der Vater Wälse, er eilt davon mit todesmuthigem Grimme im Herzen, verfolgt von den unheimlichen Gestalten, die ihn an sein Verderben mahnen. Ein ergreifender Instrumentalsatz reiht sich der Erzählung an. Da jagen die Violinen in rastlosem Sturme mit der kurz vorher berührten chromatischen Figur auf und ab, die Bässe in Verbindung mit Fagotten und Trompeten erfassen in breiten Rhythmen das Erda-Motiv, die erschütternden Harmoniefolgen vermitteln die schneidenden Töne der Oboe, Flöte und Clarinette, die Bässe aber mit den Posaunen, Tuben und Trompeten vereint versinnlichen uns auch den finstern Groll des Nibelungen. Erinnern diese herben Accordfolgen nicht an das Bild Alberich's, als er, seiner Machtmittel vollständig beraubt, nach dem Sturze von dem Gipfel seines Glücks rachedürstend wieder heimkehrte nach Nibelheims nächtlichen Klüften? (Vergl. „Rheingold", A. 172, Z. 2). Und Wotan, der mächtige Gott, ringt jetzt nicht auch er mit der bittersten Verzweiflung und wankt auf den Stufen seiner Herrlichkeit? Muss es ihn nicht noch in viel höherem Grade schmerzen, dass er sogar seine eigene Gattin anklagen muss, weil dieselbe, wenn auch unbewusst, seinen Feinden, die nun über sein Missgeschick jauchzen, die Hand zu seinem Unglück geboten hat? Dieser Gedankenassociation entspricht im Orchester die Anspielung an Fricka's Motiv, durch kräftig schlagende Rhythmen von den Hörnern, Oboen und Clarinetten gegeben (A. 125, Z. 2, 3). Wie Alberich der Liebe Lust entsagte, um maasslose Macht zu gewinnen, so muss Wotan die Liebe verleugnen, weil der Stern seiner göttlichen Macht dem Untergange zueilt: mit dem Entsagungs-Motiv, als dem Schlusspunct dieses Bildes, wirft Brünnhilde auf den scheidenden göttlichen Vater den letzten schmerzlichen Blick. Betäubt von der niederschmetternden Sprache des erzürnten Gottes, steht nun die Walküre verlassen da, nur das trostlose Gefühl banger Zukunft im Herzen: trübe schleicht in den Bässen das Verhängniss-Motiv einher. Freudlos erklingt das sonst jugendlich kühne Thema der Walküre; denn zu böser Schlacht schleicht heute so bang Brünnhilde, die reisige Maid. Ihre letzten Worte umschlingt eine charakteristische Accordfolge, aus der uns Brünnhildens künftiges Geschick ahnungsvoll entgegenklingt. Traurigen Sinnes gedenkt Brünnhilde des Wälsungen; in schmerzlich klagender Melodie erhebt sich die tiefe Oboe, nur von Fagotten begleitet, über den Violoncellen, welche in ebenso ernstem Tone den Schicksalsruf Siegmund's (Bsp. 9) zu Gehör bringen (A. 126). Den Helden, der seiner Bestimmung Folge geleistet, den Retter Sieglindens soll das Verhängniss erreichen, und Brünnhilde soll des Verhängnisses Dienerin sein, im höchsten Leid muss treulos die Treue ihn verlassen, und aus diesem Zusammenhang erklärt sich auch das Auftreten des Verhängniss-Motivs bei den Schlussworten Brünnhildens.

Ein orchestrales Nachspiel von 13 bez. 12 Takten bringt die 2. Scene zu Ende. Diese wenigen Takte, denen das Siegel gedrückter Stimmung aufgeprägt ist, führen uns die handelnden Personen aus der Scene nochmals kurz vor Augen: Wotan und Brünnhilde, die beide unter dem Drucke gleicher Verhältnisse leiden. Dieser Stimmung entspricht hier das durch rhythmische Verlängerung zur eigentlichen Orchestermelodie erhobene Begleitungs-Motiv aus Bsp. 27, indem die tiefe Oboe und die Bässe die gleiche Melodie imitatorisch durchführen; auf düsteren Harmonien erhebt

die Oboe ihre Klage, und Todesahnung dringt uns aus den schaurigen Klängen der Posaunen entgegen.
(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Gesangs-Novitäten.

I. Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-begleitung.

Heinrich Urban. Drei Lieder (Dichtungen von Robert Urban), Op. 7. 1. Spiegelblank. 2. Mein eigen. 3. Im Mai. Berlin, Bote & Bock.

— — Drei Gesänge (Dichtungen von Robert Urban), Op. 8. 1. Was ist geschehen? 2. Stummes Leid. 3. Die Nonne. Berlin, Bote & Bock.

Sowohl in seinem Op. 7 als Op. 8 bietet uns der Componist Lieder nicht gewöhnlichen Schlages; sie legen alle, eines mehr, das andere weniger, Zeugniss von einer in sich gereiften, selbständigen Liedindividualität ab, die mit geringem Aufwande von Mitteln Eigenartiges und Charakteristisches zu schaffen weiss. Die Singstimme ist überall natürlich und sangbar behandelt, die Begleitung hat bei aller Claviermässigkeit grösstentheils eine gewisse orchestrale Haltung hauptsächlich durch die Farbenmannichfaltigkeit, die unwillkürlich instrumentale Klangmischungen in unserer Phantasie wachruft, wenn wir die letzteren mit dem sinnlichen Ohre auch nicht vernehmen. Geschraubtheiten finden wir nirgends, wohl aber manche interessante modulatorische Wendung, namentlich in No. 2 und 3 aus Op. 8, die vermöge ihrer charakteristischen Bedeutung die gehoffte Wirkung nicht verfehlen wird. Unter beiden Liederwerken scheint uns Op. 8 (ohne damit den positiven Werth des anderen schmälern zu wollen) das noch bedeutendere zu sein, und innerhalb desselben möchten wir dem Liede No. 2 „Stummes Leid" als dem ergreifendsten den Preis zuertheilen.

Eugen Degele. Vier Lieder, Op. 9. 1. Die stille Wasserrose. 2. Die helle Sonne leuchtet. 3. An . . . 4. Vorbei! Leipzig, Breitkopf & Härtel. 25 Ngr.

Es ist bis jetzt nicht oft vorgekommen, dass ein Sänger auch Componist gewesen; geschah es aber dennoch, dass ein Künstler dieses Berufes sich einmal von der Laune beherrschen liess, ein Lied zu Papier zu bringen, so war dies gewöhnlich ein mangelhafter, dilettantischer Versuch, — bestenfalls (bei einiger Compositionsroutine) ein für die eigene Stimme und Individualität berechnetes Effectstückchen. Beim ersten Anblick der vorliegenden Lieder von Degele merken wir, dass wir es hier nicht mit einem von augenblicklicher Laune getriebenen Sänger-Componisten zu thun haben, und bei näherer Durchsicht derselben enthüllt sich Degele sogar als ein auf diesem Gebiete heimischer Tondichter, der auf dieses Prädicat mehr Anspruch hat, als mancher berühmte (unter den Musikern allerdings berüchtigte) moderne Liedertafel-Componist. Die Noblesse und innere Wahrheit des Ausdruckes in diesen Liedern zeugen von einem Streben, das nicht um die Gunst der Menge buhlt, sondern vor Allem sich selbst zu genügen sucht. No. 1 ist durch seinen romantisch-träumerischen Stimmungston ein anmuthig-zartes Lied; die Singstimme laborirt leider an etwas monotoner Metrik, die indessen bei der eigenen langsamen Bewegung und den ziemlich flüchtigen sie umspielenden (wenn man will, umspülenden) Wellenbewegungen in der Begleitung weniger fühlbar wird. In dem zweiten Liede ist der Ton einer gewissen durch eine ruhig-warme Lyrik gehobene Anschaulichkeit glücklich getroffen. Für die am tiefsten empfundene Composition halten wir das dritte Lied: „Ach, wärst du mein!" Gleich die musikalische Kundgebung dieser ersten Worte des Liedes drückt die Unmöglichkeit einer Erfüllung des darin ausgesprochenen Wunsches aus, bereitet also den tragischen Inhalt des Liedes mit prägnant-charakteristischen Zügen vor, wie überhaupt das ganze Lied durch die wohlgetroffensten Ausdrucksmittel sehr wirksam ist. Auch dem vierten Liede kann man das Lob wahr empfundener Charakteristik spenden, nur erinnert es etwas zu sehr an Mendelssohn'sche Art lyrischer Kundgebung und decorativer Ausstattung, namentlich an dessen Herbstlied (Emoll). — Dass in sämmtlichen Liedern die Behandlung der Singstimmen sowohl nach technischer als geistiger (z. B. declamatorischer) Seite hin eine musterhafte ist, lässt sich von einem der ersten deutschen Sänger nach den übrigen angeführten Vorzügen von selbst erwarten. Alle Lieder sind für eine tiefe Singstimme geschrieben.

August Bungert. Junge Lieder. Erstes Buch, Op. 1. 1. Der Harfner. 2. Mein Herz ist wie die dunkle Nacht. 3. Geh ich einsam. 4. Winterruhe. 5. Die Liebste zur Antwort. 6. Wohin mit der Freud? Leipzig, Breitkopf & Härtel. 25 Ngr.

— — Idem. Fünftes Buch, Op. 5. Scheiden und Meiden (Uhland). Ebendaselbst. 22½ Ngr.

Auch die beiden Bungert'schen Liederhefte zeugen von einem sehr ehrenwerthen Bestreben namentlich hinsichts nobler Melodiebildung, sowie der Wahl charakteristischer Ausdrucksmittel. Bisweilen will es uns scheinen, als habe der Componist durch ein allzu intentionelles Streben nach dem Letzteren inmitten seines Schaffens der Ursprünglichkeit geschadet, als habe er, von einem allzu fernen Puncte aus zielend, das Centrum seiner Intention nicht immer treffen können. So zeigen sich in seinen Liedern öfters etwas gesuchte, mehr der Reflexion als der unmittelbaren Empfindung entsprungene melodische und modulatorische Wendungen,

die man wohl im Stande ist nachzudenken, nicht aber nachzuempfinden, weil sie nicht vorempfunden worden sind. Wenn der Componist vor dem Schaffensprocess seine Texte gehörig nach allen Seiten hin fixiren, während desselben sich aber mehr seiner frischen Eingebung überlassen will, so werden seinem unzweifelhaften Talente gewiss manche noch schönere Blüthen entspriessen. Als die in ihrer Totalität bestgelungenen, reinstempfundenen Lieder bezeichnen wir aus Op. 1 No. 1 und No. 3, aus Op. 5 No. 5; doch wollen wir nicht vorenthalten, dass auch die übrigen trotz manchen störenden Einzelnheiten als die edlen Erzeugnisse besten Strebens allen gebildeten Sängern empfohlen werden können.

Otto Lessmann. Drei Lieder, Op. 9. 1. Wenn kein Windchen weht. 2. Der Abendstern. 3. Du feuchter Frühlingsabend. Berlin, Bote & Bock. à 7½ Ngr.

Die wohlgetroffene, von romantischem Hauche durchwehte Stimmung, die Innigkeit und Zartheit, die Sangbarkeit und der Wohlklang in diesen drei Liedern werden ihnen sofort die Gunst aller Sänger erwerben, die ihre Bekanntschaft machen. Der Text zum ersten Liede ist etwas banal. Dass das Meer bei ruhigem, hellem Wetter einen lieblichen, bei stürmischem dagegen einen schrecklichen Eindruck gewährt, dieses wissen wir schon aus der Arie der Rezia im „Oberon", in welcher diese an und für sich unbedeutende Naturbeobachtung erst durch die dramatische Situation zur Wirkung kommt. Die musikalische Illustration jedoch ist auch in diesem Liede so wohl gelungen, dass es in dieser Beziehung den beiden anderen als ebenbürtig an die Seite gestellt zu werden verdient. β

(Fortsetzung folgt.)

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Die Festtage in Bayreuth.

(Fortsetzung.)

Für die zweite Probe war der Nachmittag bestimmt; sie sollte um 5 Uhr beginnen. Wagner erschien etwas verspätet, aber in der rosenfarbensten Laune. Kopf an Kopf sass der Chor, der jetzt zum ersten Male entboten war, auf Bänken, die amphitheatralisch im Halbkreis aufgestellt waren. Voran die Damen im bunten Kranz, hinter ihnen die Männer, das Ganze schon fürs Auge ein hübsches Bild. In den beiden Trompeterlogen erblickten wir die Heldengestalten Niemann und Betz, jeder dieser Recken hatte einen Kreis stimmverwandter Sänger um sich, über deren Mission uns später ein Licht aufging.

Wagner hatte Mühe, dem grüssenden Jubel seiner Getreuen zu steuern; als es ihm endlich gelungen, hielt er dem Chor eine Anrede, etwa des Inhalts: „Es ist der freudigste Augenblick für mich, da ich Sie hier in so grossen Schaaren um mich versammelt sehe. Ich danke Ihnen, dass Sie so vertrauensvoll meinem Rufe gefolgt sind. Wir Musiker sind elende Geschöpfe, wir müssen Musik machen, theils um des Brotes willen, theils um dadurch zu einem höheren, edleren Ziele zu gelangen. Ihr Beruf ist ein anderer, er hält sie von der Musik entfernt, die Musik ist Ihnen eher eine erfreuende Zerstreuung, sie dient Ihnen nach den Mühen des Tages zur Erholung. Trotz allerlei kleinen Beschwernissen sind Sie aus weiter Ferne hierher gekommen, weil ich Sie gerufen, das ist schön von Ihnen und ich danke Ihnen dafür. Sie haben Ihre bürgerlichen Kreise verlassen um unseres grossen Zweckes willen, den unsterblichen Beethoven zu ehren. Das hat mich tief ergriffen und darum danke ich nochmals Ihnen Allen."

Die schwierigen Presto-Intraden des letzten Satzes machten dem Meister und auch seinen Gesellen viel zu schaffen. Wagner wünschte, dass hier Rhythmus, gute und schlechte Taktglieder, Accente u. s. w. aufhören sollten; eine Tonfluth müsse hereinbrechen, plötzlich, wild, unaufhaltsam! Es kostete auf allen Seiten Mühe, diese Idee zu verwirklichen, aber nach vielen Versuchen gelang die Lösung der interessanten Aufgabe. Nun erhob sich Hans Sachs, ich wollte sagen Franz Betz: „O Freunde, nicht diese Töne!" Die herrliche Stimme füllte den weiten Raum, und bewundernd lauschte das zahlreiche Publicum. Das ist also der berühmte Betz! Ja, das ist unser Betz, flüstert stolz der Berliner. „Lebendiger!" rief Wagner, „als wollten Sie sagen: „Kerle, was spielt Ihr für ein greulich Zeug!" „„Ganz recht!"" erwiderte Betz und bewies sofort, dass er den Wink verstanden.

Fagotti (dabei der gewaltige Contra!) und grosse Trommel intoniren das Alla Marcia, „muthige, kriegerische Klänge nähern sich", heisst es in Wagner's geistvollem Programm, „wir glauben eine Jünglingsschaar daherziehend zu gewahren, deren freudiger Heldenmuth sich in den Worten ausspricht:

Froh wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächtgen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen.

Diese Heldenworte sang unser Heltentenor Niemann, just der rechte Mann! Er war gut bei Stimme und — gewöhnt, stets aus dem Vollen zu schöpfen, in seiner Aufgabe ganz aufzugehen, gab er ohne Zagen sein Letztes: das hohe *h*, frisch und frei. Das Nachspiel des Orchesters liess Wagner in beschleunigtem Tempo und mit dem stärksten *fortissimo* ausführen; die Partitur stellt diese Forderung zwar nicht, aber der ärgste Puritaner wird die packende, dramatische Wirkung einer solchen „Modification" zugeben müssen. Die Stelle: „Seid umschlungen, Millionen!" wurde von den beiden kleinen Chören (in den Trompeterlogen) zuerst allein gesungen; „gleichsam, als ob sie den Anderen ein Mysterium verkündeten", Wagner rieth: sich einer „greulichen Exstase" zu befleissigen. Dem klippenreichen Soloquartett, welches in Form einer Cadenz geschrieben ist, war anscheinend die zerstreute Aufstellung der Stimmen nicht günstig:

Niemann. (Tenor.) — Betz. (Bass.)
Frl. Lehmann. (Sopran.) — Frau Jachmann. (Alt.)

Ich habe mich auch durch die Aufführung von der Nützlichkeit des ungewöhnlichen Arrangements kaum überzeugen können. Freilich lässt sich mit solch ausserordentlichen Kräften schon etwas Seltenes wagen! Ganz besondere Verdienste erwarb sich Frl. Lehmann aus Hamburg um die Neunte; im Besitz einer klaren, lieblichen, in der Höhe so leicht ansprechenden Stimme, brachte sie das spinöse Sopransolo mit unfehlbarer musikalischer Sicherheit aufs Beste zur Geltung.

Für den Chor müsste man einen aparten Lorbeerkranz flechten, seine Leistungen überragten alles Lob. Die Vorbereitungen durch die HH. Riedel, Rebling und Stern waren so sorgfältig gewesen, Lust und Liebe wirkten in Jedem so mächtig, dass dem Meister, der doch Alles sehr genau und Manches auch anders nimmt, „zu thun fast nichts mehr übrig blieb"! Ich kann mich nicht entsinnen, auch nur ein einziges, an den Chor gerichtetes Monitum aus Wagner's Munde gehört zu haben.

Diese lehr- und genussreiche Probe fand gegen 7 Uhr ein schnelles, unerwartetes Ende: die Gasflammen erloschen, es drohte

völlig Nacht zu werden. „Ist das eine Chicane der Stadt Bayreuth? Eine Intrigue der deutschfeindlichen Partei?“ scherzte Wagner. Keines von Beiden! hätte man sagen dürfen; fort mussten wir aber, unsere Uhr — oder vielmehr beide Gasuhren der Stadt — war abgelaufen. Als es sich herausstellte, dass dem Uebelstande für den Augenblick nicht abzuhelfen sei, gerieth Zevs in einen heiligen Zorn, der, schnell gekommen, auch rasch vorüberging. „Ist draussen schönes Wetter?“ — Ja! — „Da wird es Ihnen angenehm sein, den Abend im Freien zu verbringen. Die Prüfung ist zu hart! Geben wir nach!“

Durch Nacht zum Licht, aus der Finsterniss in den dämmerndscheidenden Tag drängten wir uns, um später die „Reunion in der Sonne“ zu besuchen. Weil Alle kamen, gab es für Viele keinen Platz. Hr. Banquier Feustel begrüsste die Gäste im Namen der Stadt, Hr. Kammermusiker Hardt aus Weimar brachte dem Könige von Bayern ein Hoch, der Bayreuther Gesangverein trug einige Lieder vor, die Regimentsmusik der „Chevaux-legers“ spielte. Das improvisirte Programm soll sehr reichhaltig gewesen sein. „Wegen Mangel an Raum“ ging ich nach kurzem Verweilen hinweg.

Am Dienstag spazierte eine ansehnliche Zahl der Festgenossen frühmorgens hinaus nach der Eremitage. Diese liegt etwa eine Stunde von Bayreuth entfernt. Der Weg führt durch den Rennweg und die Dürschnitz, woselbst zwischeninnen — an der rechten Seite — die Sommervilla R. Wagner's gebaut wird. Eine schattige Allee alter Linden nimmt uns auf und wir gelangen vorerst zur Rollwenzelei, einem Häuschen, in welchem Café-Wirthschaft betrieben wird. Es trägt die Inschrift: „Hier dichtete Jean Paul“ und ist die Stätte, wo Jean Paul sich Tag für Tag einfand, bis seine Erblindung dies unmöglich machte. Hier, bei seiner hochgeschätzten Freundin, Frau Rollwenzel, und bei dem geliebten Glase Wein ergab sich für manchen dichterischen Gedanken die rechte Form. Noch heute zeigt man das Zimmer, in welchem Jean Paul arbeitete, und der gegenwärtige Besitzer der Restauration Rollwenzel öffnet es dem Fremden bereitwillig. Man sieht die Portraits des Dichters und seiner Freundin; neben einem vergilbten Manuscript des Ersteren liegt das unvermeidliche Fremdenbuch.

Nicht weit von der Rollwenzelei zweigt sich ein Fusssteg rechts von der Landstrasse ab, wer ihn einschlägt, wird nach Erklimmung eines Berges von mässiger Höhe bald das „Sans-souci“ der Bayreuther Markgrafen, die Eremitage erreicht haben. Dieser reizende Lustort wurde 1715 von Georg Wilhelm begonnen und durch Friedrich vollendet. Das Ganze ist eine weite, sehr schöne Parkanlage um und über den ganzen Hügel und wird vom Main bespült. Mitten in dem lauschigen Waldesdunkel liegen die ganz im Stile der damaligen Zeit gehaltenen Schlossbauten mit den grossen Wasserbassins und den künstlichen Wasserwerken. Die Baulichkeiten sammt allen Einrichtungen und Ausschmückungen sind wohl erhalten und werden noch immer sorgsam conservirt. Sie gelten nicht ohne Grund als höchst interessante Sehenswürdigkeiten für den Künstler wie für den Alterthumsforscher. Auch das Auge des Laien wird durch den sonderbaren Luxus gefesselt. Der Castellan öffnet dem Besucher alle Zimmer gegen Verabfolgung eines Guldens; lässt man 1 Fl. 12 Kr. springen, dann thuns die Wasserkünste auch. Jeden Sonntag um 5 Uhr Abends tummeln sich gratis die Wasser im Bassin.

Wer sich ein Trinkgeld nicht lässt reun,
Kann auch am Werkeltag sie schaun!

Bekanntlich ist Bayreuth die eigentliche Heimath der „weissen Frau“. Im neuen Schlosse zeigt man noch das eiserne Bett, dessen sich Napoleon I. während seines ersten Aufenthalts (1812) bediente. Es wird erzählt, die rabbiate und resolute Dame habe einst nächtlicherweile Bett und Kaiser umgestürzt. Ein Bild der Unheimlichen befindet sich in der Eremitage.

Wir verlangten nicht die Bekanntschaft der weissen Frau zu machen, nach dem „Schenkmadl“ lugten wir aus; nicht Wasser wollten wir sehen, „a Bier“ mussten wir haben! Die Zeit für den kleinen Ausflug war knapp bemessen: um 10 Uhr hatte Wagner die dritte Probe angesetzt, die Mitwirkenden durften und wir Anderen wollten sie nicht versäumen. Nach kurzer Rast traten wir den Rückweg an. Es war ein reges Leben und Treiben auf der Strasse. Die blühenden Fluren mussten manche Blume hergeben als Schmuck für Hüte und Gewänder, als Erinnerungszeichen an Fest und Fahrt. Aus jedem Halme lachte der junge Tag! Von den Rainen herüber winkt das goldäugige Fingerkraut, im Grase ruht der „Frauenmantel“, in allen Regenbogenfarben glitzern die Thautropfen, welche seine zierlich gekräuselten Blattränder bedecken. Auf den saftigen Wiesen prahlt die Herbstzeitlose mit ihren „Früchten“, sie reifen schon jetzt zwischen den grossen, schützenden Blättern. Ihre Blüthezeit ist längst vorbei; keine Hand streckt sich nach der Tückischen aus. Giftig steht sie allein in all der Lenzesherrlichkeit da, dem Blühen und Singen grollend, gerade so wie mancher elende Krittler in diesen festlichen Tagen über Bayreuth schwätzt und schreibt. Es muss auch solche Käuze geben!

Gegen 10 Uhr begegnete man Jedem, aus welcher Himmelsgegend er auch heimkehren mochte, auf dem Wege nach dem Theater. Hier trafen wir Alle wieder zusammen, die Freunde aus Leipzig und München, die Fremden aus allen Weltenden. Neue Erscheinungen tauchten auf, Passagiere der letzt angekommenen Züge. Das Haus war besucht, als handle es sich schon um die Aufführung, nicht erst um die Vorbereitungen dazu.

Die Probe bekam ein erhöhtes Interesse, weil Wagner seinen Kaiser-Marsch spielen liess. Ich hatte bereits im vorigen Jahre Gelegenheit, dieses prachtvolle Musikstück unter des Meisters eigener Leitung in Berlin zu hören. Unvergessen ist bei Vielen der Eindruck, den es damals hinterliess. In Bayreuth gewann der Marsch noch durch die Zahl und Vortrefflichkeit der Ausführenden, und die Wirkung war grandios. Wenn ich damals recht gehört und mein Gedächtniss mich nicht täuscht, liess Wagner manche Stelle diesmal anders nehmen; das Tempo schien mir um ein Weniges langsamer zu sein, einzelne der zahlreich auftretenden Modificationen hatten für mich den Reiz der Neuheit. Im weitesten und besten Sinne des Wortes klang der Marsch feierlich, pompös! Die vocale Beigabe, von so vielen ausgibigen Stimmen mit Begeisterung gesungen, machte einen gewaltigen Effect! Des Beifallklatschens und -rufens war schier kein Ende.

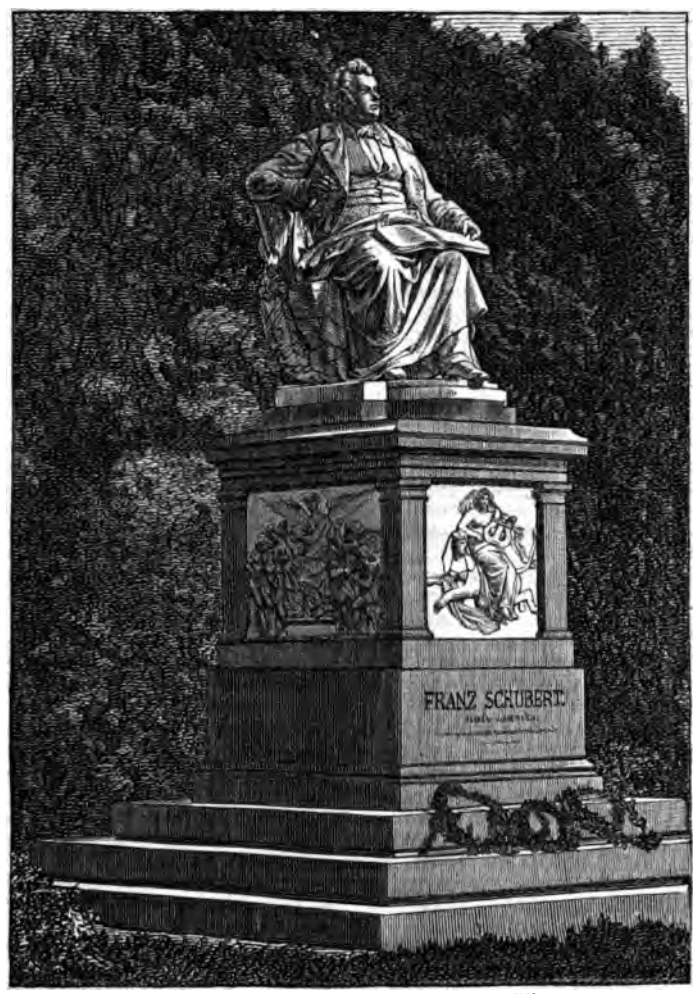
Im Finale der Symphonie (Intrade) berührte der vordringliche Klang der Trompeten, welche Beethoven natürlich nur in der beschränkten und oft so verdriesslichen Weise der alten Zeit verwenden konnte, das Ohr des Meisters unangenehm; er gab daher den jubelnden Oboen die fröhlichen Schmetterer zur Begleitung. Die flüchtige Correctur in den Stimmen erschwerte die Aufgabe, da ergriff Hans Richter aus Pest die Trompete und „half“ mit der ihm eigenthümlichen Energie. Sein Feuereifer veranlasste sogar die fleissigen Bläser, sich zu Gunsten der verbesserten Lesart eine Extraprobe anzuberaumen. Richter ist im Orchester gerade so heimisch, wie der Fisch im Wasser. Als wirklichen Capellmeister sieht man ihn jetzt mit der Bratsche in der Hand, dann sitzt er auf einmal hinter der grossen Trommel, dem dröhnenden Ungethüm dann und wann Eins versetzend, oder er entlockt dem Triangel das frappirende Klingling.

Die vierte und letzte, die Generalprobe fand am Nachmittage statt. Leider! Wenn sie auch dem Programm des folgenden Tages zu gute kam, so störte sie doch die Projecte für den heutigen. Verlockend hiess es in der Festkarte: Dienstag, den 21. Mai: Abends Besuch der Fantaisie. Wir hatten uns vorgenommen, die kleine Meile, welche Bayreuth und Wagner's Daheim trennt, in gemächlichem Marschtempo zurückzulegen, draussen im Park zu promeniren; wir hofften, der Meister werde einige Zeit unter uns weilen, — nichts von alldem ging in Erfüllung, denn als der letzte Accord erklang, war es bereits Abend.

Die Probe verlief wie die übrigen und hatte denselben Erfolg: man gelangte wiederum einige Schritte weiter. Mit Hand und Fuss, Mund und Auge leitete der Feldherr seine getreuen Heerschaaren, die leidenschaftliche Aufregung des Einen theilte sich auch den Anderen mit, in edlem Wetteifer suchte Jeder zur Höhe der Aufgabe sich zu erheben. Einige gewagte Stellen gingen ganz überraschend gut; so gelang z. B. den Bläsern das nicht ungefährliche Ritonuto im 1. Satze (Takt 139—147), welches Vielen bedenklich erschienen war. Wagner dirigirte zuletzt aus-

g und gerieth so sehr ins Feuer, dass sein Taktstock, sonst
ähe Natur und harte Behandlung gewöhnt, mitten im Finale
ich in zwei Stücke zersprang, nachdem er schon bei der ersten
le den Kopf verloren hatte. Was wurde aus ihm? fragt
s mancher Leser. Nun, ich kann darüber Auskunft geben.
essere, weil grössere Hälfte kam nach Speyer, die kleinere
ich an mich, da sie scheinbar als herrenloses Gut am
ı liegen blieb. Mancher Splitter ist von Damen begehrt und
mulet, Talisman, Reliquie, Souvenir u. dgl. aufbewahrt
ın.

heissen Kämpfe (innen und aussen) und namentlich die Widerhaarigkeit der Presse, — Dies und Anderes kann der Meister nicht vergessen. Ich wundere mich darüber nicht. Seit 25 Jahren sucht Jeder, vom grünen Miessnick-Quartaner bis zum grauen „hochgelahrten" Professor die Sporen der Kritik, die Lorbeeren der Aesthetik dadurch zu verdienen, dass er am Kreuzzuge gegen Wagner theilnimmt. Konnte man es Diesem nun wirklich verargen, dass er die Abwesenheit der officiellen Journalistik zum öfteren mit sichtlichem Behagen constatirte? „Hier gibt es keine Programme, keine Annoncen; an den Ecken ist nichts zu lesen.



Schubert-Monument im Stadtpark zu Wien,
vom Wiener Männergesangverein errichtet und am 15. Mai enthüllt.

Wagner benahm sich mit ausserordentlicher Ungezwungen-
er sprach Vielerlei, bald zu Orchester und Chor, bald zum
cum gewendet. Seine heitere Stimmung äusserte sich in
losen Be- und Anmerkungen, bitteren Sarkasmen, launigen
spielen und sprühenden Witzfunken, je nachdem. Der Ge-
ngang längerer Anreden war meist folgender: Die Freude
die allseitige Willfährigkeit, die Genugthuung, dass trotz den
den Gegnern, trotz Spott und Hohn, das grosse Werk ge-
n sei. In den Becher der Freude warf aber jedesmal die
erung einen bitteren Tropfen; die harte Leidensschule, die

Wir geben kein Concert, wir machen einmal Musik für uns und wollen der Weltnurzeigen, wie man Beethoven aufführt. Wer uns kritisirt, den soll — der Teufel holen!" Diese gemüthlichste aller Verfluchungsformeln wurde als solche mit stürmischer Heiterkeit aufgenommen; von einem Tusch, den der Correspondent der „Neuen freien Presse" gehört haben will, weiss ich jedoch nichts! Noch sei bemerkt, dass Soliston und Chor die streitige Textstelle in der von Wagner adoptirten ursprünglichen Fassung sangen: „Was die Mode frech getheilt". Beethoven's Originalpartitur enthält diesen Wortlaut; die Meinungen schwanken zwischen

der Vermuthung, der Copist habe sich geirrt, und der Annahme, die Aenderung wäre von Seiten Beethoven's eine absichtliche gewesen.

Am Schlusse sprach Wagner noch etliche Worte: „Eine solche Compagnie wird nicht leicht wieder zusammenkommen. Wir spielen vor keinem Tagespublicum, sondern vor Patronen und Förderern der Kunst, nicht nach socialen Gewohnheiten, nach Abonnements, sondern um uns und Anderen eine Freude zu machen. Ein solches Ereigniss wird sich niemals wiederholen. Ich lade alle Herren und Damen zur Grundsteinlegung für morgen ein, und hoffe, es werde nicht das Trübsal geschehen und schlechtes Wetter eintreten. Sollte es dennoch der Fall sein, dann verschieben wir die Feier um einige Stunden, wir haben ja Zeit."

Acht Uhr war vorüber, als ich mich aufmachte, um nach der oftgenannten Fantaisie zu wandern. Dieselbe, ein Lustschloss mit schönem Park, ist jetzt Eigenthum des in Bayreuth residirenden Herzogs Alexander von Würtemberg. Ich habe weder von den im edelsten Landschaftsstile gehaltenen Anlagen, noch von den Statuen Erzengel Michael und Jungfrau von Orleans etwas gesehen. Nun, ein anderes Mal!

Der Himmel schnitt ein griesgrämiges Gesicht, als wir ins Freie kamen; dunkles Gewölk hing gewitterdrohend über den Bergen, hinter welchen unser Reiseziel lag. Zaghafte Leute kehrten um, ergriffen das Hasenpanier und warben eifrig für ihre Fahne. „Der Weg ist weit! Draussen kein Stuhl frei, kein Schluck Bier zu haben! Wagner schläft! Regnen wirds!" Es ist mir heute noch lieb, dass wir uns nicht abschrecken liessen. Mochten auch die meisten der unheilkündenden Weissagungen früher oder später in Erfüllung gehen, mir war es vergönnt, länger als eine Stunde dem kleinen Kreise anzugehören, welcher sich in Wagner's Häuslichkeit zusammengefunden hatte. Die Absicht, dem Meister ein Exemplar meiner „alten, deutschen Lieder" überreichen zu lassen, trieb mich nach oben, und ein glücklicher Zufall übernahm dann die weitere Führung. Wagner schlief nicht, — ob er sich derartige zeitraubende Zwischensätze überhaupt gestattet, weiss ich nicht —, im Gegentheil, er war sehr aufgeweckt. Die Spannkraft seines Wesens ist staunenerregend. Trotz der gewaltigen Anstrengungen dieses Tages hatte er noch am späten Abend für Alles Auge und Ohr, für Jeden ein liebenswürdiges Wort. Eine Deputation des Bayreuther Liederkranzes erschien, sie bat um die Erlaubniss, ein Ständchen bringen zu dürfen, und erhielt sie. Mehrere Gesänge wurden sehr hübsch ausgeführt; der vorgerückten Stunde wegen kamen die freundlichen, auf eine Serenade abzielenden Pläne des Riedel'schen Vereins bedauerlicher Weise nicht zur Verwirklichung.

Das Hôtel Fantaisie, in welchem Wagner wohnt, erinnert mich oben deswegen an die alten deutschen Rathhäuser. Unten sitzen die klugen Zecher beim lieben, vollen Becher, oben tagt der wohlweise Rath mit dem gestrengen Herrn Bürgermeister; unten haben Gambrinus und Bacchus ihre Altäre, oben hat Apoll seinen Tempel, unten Menschengewühl, oben — Götterdämmerung.

Nach allerlei Fährlichkeiten — zur Finsterniss gesellte sich ein anhaltender Regen — erreichte ich endlich kurz vor Mitternacht das schützende Nest des Reichsadlers. Hier sass auch eine Compagnie, wie sie nicht alle Abende sich zusammenfindet, — leere Flaschen, volle Gläser, fröhliche Mienen, da musste ich flugs dabei sein. Lange, sehr lange blieben wir bei einander und redeten von allen den Dingen in diesen Tagen und von Dem, was kommen soll morgen und künftig. Damit aber die soliden Leser des „Wochenblattes" und ganz besonders die streng-richtenden Leserinnen keine schlimmere Meinung von mir bekommen, als sie (vielleicht!) schon haben, so verschweige ich die Stunde, in welcher wir uns trennten.

Einer will auf dem Heimwege Morgenluft gewittert haben. Glauben Sie diesem nicht!

(Schluss folgt.)

Wien.

(Schluss.)

Einen viel glänzenderen Triumph feierte Rubinstein in einem eine Woche später gegebenen Abschiedsconcerte mit dem bedeutendsten seiner Instrumentalwerke, der „Ocean-Symphonie". Wenn doch Alles in derselben dem meisterhaft aufgebauten ersten Satz gleichkäme! Dass Rubinstein, nicht zufrieden mit den zwei Mittelsätzen seines „Oceans", an die Stelle der letzteren zwei neue Stücke componirte (wir ziehen das neue Scherzo und das alte Adagio vor), ist bekannt. Dass aber Rubinstein in seinem Wiener Abschiedsconcerte alle sechs Sätze der Symphonie aufführte und dadurch aus dem ohnehin sehr langen Werke geradezu ein Monstrum machte, würden Nicht-Ohrenzeugen wahrscheinlich für unmöglich gehalten haben. Es scheint beinahe, als ob Rubinstein nach der Vollendung der zwei neuen Symphoniesätze die alten wieder besser gefallen hätten; bei dem ruhelosen, nicht künstlerisch geklärten Temperamente des Componisten ist eben Alles möglich. Den grössten Erfolg in diesem Abschiedsconcerte erzielte der Virtuose Rubinstein. Er spielte sämmtliche Nummern des Programms (die vorzüglichsten darunter: Beethoven's Cis moll-Sonate, Weber's Concertstück, Chopin's Berceuse, Beethoven-Rubinstein: Janitscharenmarsch aus den „Ruinen von Athen") ganz prachtvoll und gab dann noch Schubert's von Liszt transscribirten „Erlkönig" zu.

Fürwahr, A. Rubinstein darf sich nicht beklagen, dass er von dem Wiener Correspondenten des „Musikalischen Wochenblattes" geringschätzig behandelt worden; hat er uns ja diesmal fast den ganzen Musikbrief weggenommen, sodass den noch zu besprechenden Concerten nur eine sehr summarische Behandlung gewährt werden kann.

Gehen wir sie also rasch durch. Da haben wir das dritte und letzte Ausserordentliche Gesellschaftsconcert, welches seit neun Jahren zum ersten Male wieder Rob. Schumann's „Faust"-Musik vollständig dem Publicum vorführte. Die Aufführung stand der von Herbeck geleiteten im Ganzen und in den Details nach. Die dritte Abtheilung drang trotzdem wieder tief zu Herzen, während die beiden anderen Theile, besonders der erste, stiller vorübergingen. Der sehr würdige Vertreter des „Faust" — Dr. Krückl aus Augsburg — gab ein paar Tage nachher selbst ein Concert, in welchem er eine interessante Novität: Lieder und Gesänge aus „Wilhelm Meister", inmitten des Concertsturmes und Dranges der heurigen Saison von Rubinstein componirt, dem Publicum unter Mitwirkung der rasch beliebt gewordenen Conservatoriumselevin Frl. Messnik und der Frau Passy-Cornet aus dem Manuscript zum ersten Male öffentlich vorführte. Rubinstein begleitete selbst am Clavier und hatte sich damit jedenfalls die dankbarste Aufgabe zugetheilt. Die Schönheiten des neuesten Rubinstein'schen Liedercyklus liegen wesentlich in der Clavierbegleitung. Der vocale Theil kommt über eine ziemlich landläufig-recitativische Declamation nicht hinaus. In echt Rubinstein'scher Weise verspricht der Anfang fast jedes Liedes mehr, als die Folge hält. Das ergreifende „Nur wer die Sehnsucht kennt" hat Rubinstein als Duett für Sopran und Bariton (Mignon, Harfner) componirt. Original ist das in die Ballade vom „Sänger" an der Stelle „Der Sänger drückt die Augen ein und schlug die vollen Töne" eingeflochtene längere Claviersolo. Der Concertgeber Dr. Krückl selbst erwarb sich durch seinen höchst verständigen, gemüthvollen und durch treffliche Phrasirung ausgezeichneten Vortrag allgemeine Sympathien.

Ganz die nämlichen Lobsprüche wie auf Dr. Krückl müssen wir auf eine in diesem Jahre bekannter gewordene Concertsängerin, Frl. Rosa Girzick (Schülerin Stockhausen's), anwenden. Wenn wir Frl. Girzick als die beste „Brahms"-Sängerin in Wien erklären, so ist damit der geistreichen jungen Dame ein sehr schmeichelhaftes Lob gespendet.

Der ungarische Geiger Remenyi hat sich uns in zwei Concerten als der alte vorgestellt, d. h. als ein talentirter Naturalist voll Gemüth, aber ohne jeglichen künstlerischen Geschmack.

Das eigentlich letzte Concert, welches die Saison am 15. Mai würdig abschloss, war das vom Männergesangverein gelegentlich der Enthüllung des Schubert-Monumentes gegebene. — Dem grossartigen Wagner-Fest folgte ein bescheideneres, aber uns nicht minder unvergesslich bleibendes Schubert-Fest.

Ueber das Programm wäre freilich wenig zu sagen. Es enthielt lauter allbekannte Perlen des grossen Liederdichters. Der Männergesangverein sang die Chöre: „Gondelfahrt", „Grab und

', „Widerspruch", „Gesang der Geister über den Wassern". ofopernorchester spielte das herrliche Symphonie-Fragment in l, Frau Wilt interpretirte mit mächtiger Stimme das geist- .ied „Die Allmacht", Hr. Epstein mit der an ihm gewohnten ıtesse zwei kleine Clavierstücke (aus Op. 90 und Op. 78).

Dr. Theodor Helm.

Kürzere Berichte.

.eipzig. Die diesjährigen öffentlichen Prüfungen am Con- :orium, sieben an der Zahl, fielen in den Zeitraum vom ıpril bis 16. Mai und fanden im Saale des Gewandhauses

Da wir durch anderweitige Berufsthätigkeit gehindert , den Prüfungen während ihres ganzen Verlaufes anzuwohnen, nnen wir uns natürlich auch nur mit einem kurzen Referat einen Theil derselben befassen. Die hierbei in Rede ıenden Leistungen waren: *A.* Clavierspieler: Frl. M. Wright liddlebury [Amerika] (Moscheles, G moll-Concert, 1. Satz), L. Blumenschein aus Pittsburgh [Amerika] (Beethoven, l-Concert, 1. Satz), Frl. J. Koch aus Erfurt (Hummel, -Rondo), Frl. M. Krug aus Leipzig (Mendelssohn, H moll- :cio, Op. 22), Hr. W. Townsend aus Edinburgh (Chopin, l-Concert, 1. Satz), Frl. L. Caffier aus Leipzig (Dussek, r-Concert, 1. Satz), Hr. G. Löhr aus Leicester (F. Hiller, oll-Concert), Frl. J. Treu aus St. Petersburg (Mendelssohn, ll-Concert, 2. und 3. Satz), Frl. A. Rilke aus Teplitz (Beet- ı, Es dur-Concert, 1. Satz), Hr. C. Weikert aus New-York heles, G moll-Concert, 2. und 3. Satz), Frl. H. Krug aus nitz (Mendelssohn, H moll-Capriccio, Op. 22), Frl. E. Uhl- aus Soest (Chopin, E moll-Concert, 2. und 3. Satz); Hr. ık aus Haarlem (Schumann, A moll-Concert, 2. und 3. Satz), Hr. udolph aus Rhoden bei Halberstadt (Moscheles, Es dur-Con- l Satz), Frl. C. Meller aus Bristol (Mozart D moll-Concert, ıtz), Frl. M. Landsberg aus Rowno [Russland] (Chopin, l-Concert, 2. und 3. Satz und in Verbindung mit Hrn. Sahla .. und 2. Satz der Kreutzer-Sonate von Beethoven), Hr. Kes aus Dordrecht (Hummel, A moll-Concert, 1. Satz), Frl. hölke aus Celle (Beethoven, C moll-Concert, 1. Satz), Hr. Brooks aus Hamilton [Amerika] (Chopin, Es dur-Polonaise)rchester). *B.* Violinspieler: Hr. O. Kunze aus Steinbrücken era (Spohr, 9. Concert, 1. Satz und in Verbindung mit den Sahla und Langhagen noch ein Capriccio für 3 Violinen 'r. Hermann), Hr. P. Klengel aus Leipzig (Spohr, Gesang-), Hr. A. Pauly aus Kischineff [Russland] (Lipinski, Militär- rt, 1. Satz), Hr. Ph. Reinemann aus Cassel (Spohr, Gesang-), Hr. E. Metzger aus Zürich (Spohr, E moll-Concert, Adagio Rondo), Hr. R. Sahla aus Graz (Paganini, Concert-Allegro), Langhagen aus Einbeck [Hannover] (F. David, 5. Concert, ıd 3. Satz), Hr. L. Schmidt aus San Francisco (Beethoven, ert, 1. Satz), Hr. W. Kes aus Dordrecht (Spohr, 11. Concert, tz), Hr. A. Schultz aus Celle (Mendelssohn, Concert, 1. Satz). änger: Hr. W. Shakespeare aus London (Mozart, Arie „Il tesoro" aus „Don Juan"), Frl. L. Kiehl aus dem Haag hoven, Concertarie „Ah perfido"), Frl. C. Stahel aus Zürich lel, Recitativ und Arie „O, kenntest du die Qual einsamer " aus „Acis und Galathea"), Hr. W. Pielke aus Dessau k, Arie aus „Iphigenie auf Tauris"). *D.* Componisten: Hr. öhr (Ouverture in E dur), Hr. W. Shakespeare (Symphonie noll), Hr. P. Klengel (2 Lieder), Hr. W. Heller aus Aussig ınte in D dur aus einer Symphonie), Hr. F. Bruchmann aus en (2 Präludien und Fugen für Clavier), Hr. W. v. Kaul- aus St Petersburg (Streichquartett 1. und 2. Satz und 3 r für Bariton), Hr. E. Lüning aus Milwaukee (Suite für ır), Hr. J. Kopczynski aus Karabelowska [Russland] (3 Sätze Trios für Clavier, Violine und Violoncell). — Die von Jahr hr beträchtlich anwachsende Schülerzahl des Conservatoriums lie damit zusammenhängende alljährliche Erweiterung der lichen Prüfungen können die Fernerstehenden leicht zu Glauben an eine immer blühendere Entfaltung und an einen ie Kunst immer segensreicheren Einfluss des genannten Instituts verleiten. Bei näherer Bekanntschaft mit den Verhältnissen kommt man indess bald zu anderen, weniger erfreulichen Ansichten: man erkennt eine immer weiter um sich greifende Verknöcherung des ganzen Lehrgebäudes, ein derart geistloses Hinarbeiten auf ausschliesslich formalistische Ausbildung der Eleven, dass die dagegen gerichteten rühmlichen Bestrebungen einzelner der Herren Lehrer sich als machtlos erweisen. Das Handwerk wird auf diesem Wege redlich gefördert, der der Kunst daraus erwachsende Vortheil aber ist höchst zweifelhafter Natur. Sind solche Bestrebungen schon in Bezug auf die reproductive Kunst durchaus verwerflich, so müssen sie natürlich bei ihrem Obwalten im Compositionsunterricht einen noch viel verderblicheren, wir möchten wohl sagen, geradezu geisttödtenden Einfluss auf die Schüler üben. Diese für uns schon längst zur festen Ueberzeugung gewordene Ansicht fand ihre vollste Bestätigung durch die in den letzten beiden diesjährigen Prüfungen vorgeführten Compositionsversuche der eingangs dieser Zeilen namhaft gemachten Eleven. Nur in wenigen dieser Werke liess sich ein ernsteres Streben nach höheren Kunstzielen erkennen, selten sahen wir den Versuch gewagt, von blos handwerksmässig-schablonenhaftem Arbeiten zu selbständigem künstlerisch-formalen Gestalten fortzuschreiten; wohl aber zeigte sich — charakteristisch genug — bei den meisten der Compositionsschüler ein unmittelbares Anlehnen an Mendelssohn, den Formalisten *par excellence*, und an Schumann in seinen schwächeren Werken. Auf die einzelnen vorgeführten Compositionen hier näher einzugehen, ist aus räumlichen Rücksichten nicht möglich, scheint auch kaum nöthig; wir beschränken uns darauf, die besseren dieser Versuche kurz zu bezeichnen. — Unter den orchestralen Compositionen schien uns die durch melodischen Fluss, gewandte Instrumentation und Knappheit der Form sich empfehlende Ouverture des Hrn. Löhr die gelungenste zu sein, nur störte das all zu vertrauensvolle Anlehnen an die oben erwähnten Vorbilder. Auch Hr. Heller bekundete in dem vorgeführten Symphoniesatz eine nicht unbedeutende Routine in Handhabung der Form und des Orchestersatzes, leider aber auch einen Hang zu süsslicher Schwärmerei. Hr. von Kaulbars nahm im ersten Satz seines Streichquartetts einige recht hübsche Anläufe, ohne indess damit zu einem nennenswertheren Resultate zu gelangen; der zweite Satz ist matt und viel zu lang. Viel besser gefiel uns das erste der Lieder des Hrn. v. Kaulbars („Könnt ich die schönsten Sträusse winden" von P. Cornelius). Zwar durchaus nicht neu, doch recht stimmungsvoll war auch No. 1 der Lieder des Hrn. Klengel („Klage" von P. Heyse). Schliesslich hätten wir nur noch der beiden Präludien und Fugen des Hrn. Bruchmann als zweier mit Glück unternommener contrapunctischer Studien zu gedenken. — Wenden wir nun den reproductiv thätigen Zöglingen Aufmerksamkeit zu. Der Sologesang wurde diesmal von sechs Eleven vertreten, von denen wir nur fünf oder richtiger nur vier hörten; denn der eine derselben, Hr. J. Burkhardt aus Basel, trat nur in der zweiten Compositionsprüfung als Interpret der Kaulbars'schen Lieder auf. Hr. Burkhardt hat seit den vorjährigen Prüfungen sich eine noch grössere Freiheit in Verwendung seiner sehr schätzenswerthen Stimmmittel erworben. Ueberdies ist Hr. Burkhardt der einzige der Gesangschüler, dessen Ausbildung nach den Principien der deutschen Schule vorsichgegangen, während die anderen auftretenden Vocalisten ihre Singweise ganz ausgesprochen nach den Regeln der italienischen Schule modelten, dabei aber mehr deren Mängel, als deren Vorzüge zur Darstellung brachten. (Ob überhaupt und inwieweit die Vertretung beider Gesangschulen auf den unmittelbaren Einfluss des betreffenden Hrn. Lehrers zurückgeführt werden muss, blieb uns unbekannt.) Durch wirklich vollendete Geschmacklosigkeit zeichnete sich der Gesang des Frl. Kiehl aus. — Die Leistungen der Clavier- und Violinspieler anlangend, so verweisen wir zunächst nochmals auf die weiter oben gegebene allgemeine Charakteristik der zur Zeit am Conservatorium herrschenden Tendenzen. Es wurde dort betont, dass für das Handwerk redlich gesorgt werde, d. h. die weitaus meisten der vorgeführten Zöglinge entfalteten eine beachtenswerthe Spielfähigkeit, und nur bei wenigen (wir nennen beispielsweise Hrn. Langhagen und Frl. Treu) wollte uns das öffentliche Auftreten weder durch die resp. technische Fertigkeit, noch durch ausgesprochene geistige Bean-

lagung und deren Ausbildung gerechtfertigt erscheinen. Es wäre ungerecht und hiesse „das Kind mit dem Bade ausschütten", wollten wir über sämmtliche einschlägige Leistungen den Stab brechen und den nicht nur relativen, sondern wirklich positiven Werth einzelner der Vorträge negiren. Wir erkennen ihn vielmehr um so freudiger an, als uns in den vorausgehenden Zeilen so gar wenig Gelegenheit zu anerkennenden Aeusserungen geboten war. Leider müssen wir uns aber, angesichts der schon unverhältnissmässigen Länge unseres Referats, auf blosse Nennung der Namen der sich rühmlich hervorthuenden Eleven beschränken, ohne den Einzelnvorträgen eine besondere Besprechung widmen zu können. Unter den Claviersolisten zeichneten sich durch solide Technik und schon entwickeltere, geistig reifere Vortragsweise Frl. Uhlmann, Hr. Vink, Frl. Rilke und Frl. Landsberg vortheilhaft aus. Unter den solistischen Vertretern des Violinspieles verdienen lobend hervorgehoben zu werden die HH. Klengel, Pauly und Schmidt, vor Allen aber Hr. Sahla, dessen Fortschritte gegen das Vorjahr wirklich ausserordentlich zu nennen sind. — Um nun aber die uns nicht zu Gehör gelangten, ausserdem in den diesjährigen öffentlichen Prüfungen dargebotenen und, wie wir nach anderen Berichten schliessen müssen, zum Theil nennenswerthen Leistungen (wir rechnen hierher u. A. das Clavierspiel der HH. Goldstein und Jimenez) nicht gänzlich zu ignoriren, wollen wir schliesslich wenigstens eine Aufzählung derselben geben: *A.* Clavierspieler: Hr. Fr. Bruchmann aus Dresden (Moscheles, Esdur-Concert, 2. und 3. Satz), Hr. E. Goldstein aus Odessa (Schumann, Concert, 2. und 3. Satz), Hr. J. Jeffery aus Plymouth (Moscheles, Gmoll-Concert, 1. Satz), Hr. V. Emery aus Czernowitz (Moscheles, Gmoll-Concert, 2. und 3. Satz), Hr. P. Klengel (Beethoven, Esdur-Concert, 1. Satz), Hr. M. Jimenez aus Trinidad de Cuba (Henselt, Fmoll-Concert, 1. Satz), Frl. H. Herbeck aus Berlin (Hummel, Hmoll-Concert, 3. Satz). *B.* Violinspieler: Hr. L. Schmidt aus San Francisco (Vieuxtemps, Rêverie). *C.* Violoncellspieler: Hr. L. Dauter aus Königsberg (Goltermann, Andante), Hr. A. Ziehm aus Greifswald (Romberg, Adagio). *D.* Sänger: Hr. W. Shakespeare (Donizetti, Arie aus „Linda von Chamounix"). *E.* Componisten: Hr. J. Kwast aus Dordrecht (Ouverture in Emoll), Hr. L. Maas aus London (Symphonie in Cdur), Hr. P. Klengel (5 Phantasiestücke für Clavier), Hr. J. Huber aus Schönenwerd [Schweiz] (Clavier-Violinsonate in Bdur, 1. Satz), Hr. Cl. Seidel aus Löbau (Kleine Suite in Emoll für Clavier und Violine). x.

Carlsruhe, 6. Juni. Gestern gab Hofcapellmeister Levi, der bekanntlich seine Stellung am hiesigen Hoftheater mit München vertauscht, sein Abschiedsconcert im Theater, das die Räume des Hauses mit Verehrern des trefflichen Dirigenten, der zum letzten Male sein Pult betrat, dicht gefüllt hatte. Uebrigens wies das Concert so schöne Nummern auf, dass auch von auswärts viel kunstliebendes Publicum zugeströmt war. Die Ausführenden waren Orchester und Chor des Hoftheaters, verstärkt durch Dilettanten; als Solisten glänzten zwei hellleuchtende Sterne: Frau Clara Schumann und Julius Stockhausen. Capellmeister Levi wurde bei seinem Vortreten zur Leitung der den Abend eröffnenden 8. Symphonie von Beethoven mit einem wahren Regen von Blumen und Kränzen empfangen, und überreichte man ihm gleichzeitig einen silbernen Lorbeerkranz. Nach der Symphonie, deren Wiedergabe vortrefflich war, spielte Frau Schumann das herrliche Amoll-Concert ihres Gatten. Bei dieser Künstlerin ging es uns, wie bei allen genialen Interpreten: wir glaubten, das Werk noch nie so schön gehört zu haben. Ausserdem trug sie die Gluck-Brahms'sche Gavotte, Scherzo aus dem „Sommernachtstraum" und als Zugabe noch ein anderes Stück, gleichfalls von Mendelssohn, vor. Dazwischen sang Hr. Stockhausen eine Arie aus „Enzio" von Händel und Schubert'sche und Schumann'sche Lieder, vollendet, wie man dies nicht anders gewohnt ist. Den Schluss bildete eine hochinteressante Novität, das kürzlich für achtstimmigen Chor und Baritonsolo mit Orchester componirte „Triumphlied" von J. Brahms. Der Eindruck, den diese Composition hinterliess, war ein überwältigender; der anwesende Componist wurde stürmisch gerufen. Das Werk (noch Manuscript) zerfällt in drei Theile, von welchen uns der 2. und 3. am meisten entzückten. Ohne Zweifel wird das „Triumphlied" eine hochwillkommene Erscheinung für bedeutendere Concertinstitute sein, gewiss überall die Erinnerung an das glorreiche Jahr 1870 in erhebender Weise zurückrufen. Es sei noch bemerkt, dass grossen Schwierigkeiten, die diese geniale Schöpfung bietet, trefflich überwunden wurden, ein Verdienst des Hrn. Levi, wel die Zuhörerschaft dankbarst durch mehrfachen Hervorruf erkannte. J. S.

Concertumschau.

Barmen. Concert des „Oberbarmer Singkränzchens" 30. Mai: „Die erste Walpurgisnacht" von Mendelssohn, Ehre Gottes aus der Natur", Motette von Beethoven etc.

Dresden. Concert des Stadtmusikcorps am 7. Juni: Sin pastorale von Beethoven, Ouverturen zum „Wasserträger" Cherubini und zum „Freischütz" von Weber, Grosser Marsch Orchester No. 1 von J. Joachim etc.

Enkhuizen (Holland). Am 21. Mai bei Gelegenheit 300jährigen Feier der Befreiung der Niederlande von spanis Despotie veranstaltetes Concert: Jubelouverture von Weber, tate ter 300jarige nagedachtenis der Bevryding Enkhuizens spaansche juk von H. A. Meyroos. — Dem uns mitgethe Programm sind warme Worte des Lobes über die gelungene position beigefügt, die aber textlich leider zu local sei, um verdiente Verbreitung zu finden.

Hamburg. Musikabende des Tonkünstlervereins. Am 25. Claviertrio von G. Scheller, Clavierquartett von J. Rhe berger. Am 1. Juni: Fmoll-Sonate für zwei Claviere, 34bis, von J. Brahms, Psalm 86 von Martini, Sonate in F für Piano und Violine von W. Bargiel, Lieder von Brah und J. C. P. Grädener.

Leipzig. Am 10. Juni Concertabend, veranstaltet von Gesellschaft „Zwanglose" zum Besten der böhmischen Was beschädigten: Clavierquintett von Schumann (HH. Reine Röntgen, Haubold, Hermann und Hegar), vom Universitätsges verein Paulus gesungene Chöre von Rietz, Schumann, Go mark („Frühlingsnetz"), Kremser und Silcher, Gesa vorträge von Frl. Bosse, Frl. Pauli aus Dessau Hrn. Gura („Biterolf's Thüringer Waldlied" von Holste „Lindduftig hält die Maiennacht" von H. Brückler e Sarabande und Gavotte für Violoncell von D. Popper, ges von Hrn. Hegar, Claviersolovorträge des Hrn. Reinecke. — E Einnahme von circa 800 Thlr. lohnte das wohlthätige Un nehmen und viel Beifall die künstlerischen Leistungen.

Mühlhausen i. Th. Am 29. Mai Aufführung von Händ „Judas Maccabäus" unter Leitung des k. Musikdirectors H Schreiber.

Sondershausen. 3. Loheoncert: Ouverture zu „Benve Cellini" von Berlioz, Marsch aus der „Legende von der ligen Elisabeth" von F. Liszt, Vorspiel zu „Tristan und Isol von Wagner, „Tasso's Klage und Triumph" von Li „Harold"-Symphonie von Berlioz (Violasolo: Hr. Seitz). Gehet hin und thut desgleichen!

Urach. Am 2. Juni Concert der unter Leitung des Semi musiklehrers Hrn. Zwissler vereinigten dortigen Gesangskr „Domine salvum fac regem" von Hauptmann, Concertlied Bass von L. Köhler, „Kennst du das Land" von Beetho „O Isis und Osiris" von Mozart, „Das Lied von der Glocke" Romberg.

Utrecht. Musikfest der Maatschappij tot Bevordering toonkunst am 7. und 8. Juni. 1. Tag: „Coriolan"-Ouverture Beethoven, „Ein deutsches Requiem" von J. Brahms, cilien"-Ode von Händel. 2. Tag: „Kalanus" von Gade, 2. S phonie von R. Hol, „An die ferne Geliebte" von Beethoven C. Hill), Duett (Frl. W. Gips und Hr. H. Schrötter) und Schl chor aus den „Jahreszeiten" von Haydn. — Auf das Progra zu einer am 9. Juni stattfindenden Kammermusik-Matinée ist Claviertrio von J. Kwast, in der Clavierpartie vom Autor spielt, gesetzt.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogra zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertums ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Berlin. Am 5. d. M. debutirte im Hofoperntheater Frl. Keller aus Bremen als Ortrud. Im Kroll-Theater eröffnete Frl. von Terée vom Stadttheater zu Frankfurt a. M. als Lady Harriet („Martha") ein Gastspiel. Im Nationaltheater gastirten in den letzten Tagen Frau Winkelmann vom Stadttheater zu Danzig als Valentine in den „Hugenotten", Frl. Köchy vom Stadttheater zu Lübeck als Marie im „Waffenschmied" und Hr. von Illenberger von derselben Bühne als Raoul in den „Hugenotten". Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater führte die Strampfer'sche Operettengesellschaft aus Wien an neun auf einander folgenden Abenden (vom 1. bis 9. d. M.) die Jonas'sche Operette „Die Ente mit drei Schnäbeln" vor. — **Brünn.** In vergangener Woche begann der k. k. Hofopernsänger Hr. Beck aus Wien hier als Fliegender Holländer mit bestem Erfolg eine Reihe von Gastvorstellungen. Weiterhin wird der Sänger zunächst noch als Hans Heiling und als René („Maskenball" von Verdi) auftreten. — **Dresden.** Demnächst wird Hr. Link vom Hoftheater zu Hannover den Arnold im „Wilhelm Tell" hier singen. — **Frankfurt a. M.** Anfangs d. M. trat Frl. Minnie Hauck aus Wien wiederholt als Zerline im „Fra Diavolo" hier auf. — **Hannover.** Frl. Domasi, zeither erste Coloratursängerin am Stadttheater zu Frankfurt a. M., begann am 1. d. M. hierselbst ein auf Engagement abzielendes Gastspiel als Lucia von Lammermoor. — **Leipzig.** Frl. Keller vom Stadttheater zu Bremen setzte ihre am 3. d. M. im Ganzen erfolgreich als Ortrud begonnenen Gastdarstellungen am 8. als Fides fort. — **Mannheim.** Das dritte und letzte hiesige Auftreten des Hrn. Betz bot am 2. d. M. den Hans Heiling. — **Prag.** Seit Anfang d. M. sind fernerhin durch die Italiener (Impresario Pollini) die Opern „Rigoletto", „Traviata", „Barbier" und „Margarethe" im Neustadttheater zur Aufführung gelangt. Die Gäste werden ausserdem nur noch eine Vorstellung geben. — **Stuttgart.** Hr. Dr. Pockh vom Darmstädter Hoftheater führte sein hiesiges Gastspiel am 4. d. M. als Falstaff in den „Lustigen Weibern" und am 9. als Marcel in den „Hugenotten" fort. — **Weimar.** Am 5. d. M. sang Hr. Speith vom herzogl. Hoftheater zu Dessau hier den Mephisto in Gounod's „Faust". — **Wien.** Das erfolgreiche hiesige Gastspiel des Frl. Dillner aus Prag hat zu einem dreijährigen Engagement der Sängerin (mit steigendem Jahreshonorar von 8-, 9- und 10,000 fl.) an die Hofoper geführt. Frau Friederike Grün aus Berlin, die — beiläufig bemerkt — mit dem Impresario Pollini für nächsten Winter eine dreimonatliche Concerttour contrahirt hat, begann ihr bereits früher erwähntes Gastspiel am 7. d. M. als Elisabeth im „Tannhäuser".

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 8. Juni: „Nun Herr, wess soll ich mich getrösten", Lied von M. Hauptmann; „Salve regina", achtstimmiges Offertorium von R. Papperitz. Am 9. Juni: „Aus der Tiefe rufe ich", Psalm 130, von E. F. Richter. — **Chemnitz.** St. Johanniskirche am 9. Juni: „Herr, schau herab auf unsre Noth", Chor a capella von Jadassohn. St. Jacobikirche am 9. Juni: „Ad te domine levavi animam meam", Chor von W. H. Veit. — **Dresden.** Frauenkirche am 8. Juni: „Magnificat" in C von A. Homilius; „Es weht durch euern Frieden", Gebet für Männerchor von J. Otto. — **Weimar.** Stadtkirche am 9. Juni: Fünfstimmiger Chor aus dem Oratorium „Die sieben Worte" von H. Schütz. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 9. Juni: Messe in C nebst Einlagen von Gottfr. Preyer. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 9. Juni: Messe von Drobisch mit Einlagen von Joh. Stohl und L. Rotter. Dominicanerkirche am 9. Juni: Messe von Michael Bauer mit Einlagen von Cristinus und L. Weiss.

Opernübersicht.

(Vom 1. bis 7. Juni.)

Leipzig. Stadtth.: 3. Lohengrin; 6. Czaar und Zimmermann. — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 2. Maurer und Schlosser; 4. Nachtlager von Granada; 5. Lohengrin. Kroll-Th.: 1. u. 3. Don Juan; 2. Weisse Dame; 4. Freischütz; 5. Troubadour; 6. Martha; 7. Alessandro Stradella. Nationalth.: 1. Weisse Dame; 2., 3., 5. u. 6. Hugenotten; 4. Czaar und Zimmermann; 7. Waffenschmied. Walhalla-Volksth.: 1. Schöne Galathea; 2., 4. u. 5. Zehn Mädchen und kein Mann; 6. u. 7. Flotte Bursche. — **Breslau.** Lobe-Th.: 2. u. 7. Zaubergeige; 4. Paimpol und Perinette; 6. Flotte Bursche. — **Dresden.** Königl. Hofth.: 1. Orpheus und Eurydice (Gluck); 2. Tannhäuser; 4. Prophet; 6. Johann von Paris. — **Frankfurt a. M.** Stadtth.: 5. u. 7. Fra Diavolo. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 1. Lucia von Lammermoor; 5. Troubadour; 7. Zauberflöte. — **Magdeburg.** Victoria-Th.: 1. Martha; 3. Barbier von Sevilla; 6. Norma. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof- und Nationalth.: 2. Hans Heiling; 4. Joseph in Egypten. — **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 2. Wilhelm Tell; 6. Troubadour. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 4. Nachtlager von Granada. Neustädter Th.: 1. Rigoletto; 3. La Traviata; 5. Il Barbiere di Seviglia; 7. Faust. Novomestské divadlo: 2. Hugenotti; 4. Proni den stésti („Le premier jour de bonheur" von Auber); 6. Zidovka („Jüdin" von Halévy). Letni divadlo na hradbach: 3. Princezna Trebizondská; 6. Bandité. — **Stuttgart.** Königl. Hofth.: 2. Stumme von Portici; 4. Lustige Weiber von Windsor; 6. Weisse Dame. — **Weimar.** Grossherzogl. Hofth.: 2. Prophet; 5. Margarethe; 7. Fra Diavolo. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 3. Lucia von Lammermoor; 7. Tannhäuser. Carl-Th.: 5. Fleurette; 7. Das Erwachen des Löwen.. Strampfer-Th.: 2. Lucia di Lammermoor; 5. La Traviata; 6. Il Trovatore.

Journalschau.

Echo No. 22. Hugo Ulrich. Eine nekrologische Skizze. — Berichte und Notizen. — Beilage: Die neueste Verbesserung in der Construction des Pianoforte (die sogen. „grosse Doppelscala" betr.). — Nachrichten und Notizen.

— — No. 23 Berichte und Notizen. — Beilage: Verzeichniss der nachgelassenen, nicht im Druck erschienenen Werke F. Geyer's. — Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 23. Berichte (u. A. einer über das Bayreuther Fest von O. Lessmann) und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 24. Kritik (L. Meinardus, Des einigen deutschen Reiches Musikzustände). — Berichte und Notizen.

Musikalische Kanneglesserei.*)

Allgemeine Musikalische Zeitung No. 23 (Hr. J. Müller) gibt folgende kindliche, eine Ansicht seines Berichterstatters über das Wiener Wagner-Concert, nach welcher der schwache Besuch des letzteren von Seite des eigentlichen Bürgerstandes eine Folge der „exorbitanten" Preise gewesen sei, corrigirende redactionelle Anmerkung:

„Auch bei niedrigen Preisen ist erfahrungsgemäss der eigentliche schlichte und musikliebende Bürgerstand in derartigen Wagner-Concerten schwach vertreten, weil gerade bei ihm ein natürlicher einfacher Geschmack am dauerndsten sich hält".

Echo No. 23 als Berichtigung der Ansicht des Dr. Filippi in Mailand, dass die Bayreuther Aufführungen ein specifisch deutsches Unternehmen seien:

„O nein, guter Doctor, ein specifisch Wagner'sches Unternehmen, nur möglich in einer Zeit, wo Kunstunfug (s. Boston) und Gründungsschwindel in Blüthe stehen und um die Wette auf die Taschen der Thoren speculiren".

Echo No. 23 schreibt sich u. A. aus Leipzig mit Bezug auf ein Unwohlsein des Hrn. Niemann:

„Wahrscheinlich hat er sich bei dem Hocuspocus mit der 9. Symphonie in Bayreuth vollends ausgesungen".

---

*) Unsere Absicht bei Aufstellung dieser neuen Rubrik durch die Ueberschrift genügend kennzeichnend, bleibt uns bei der Unmöglichkeit, alle auf diese Weise zu rügenden Aeusserungen der Presse selbst zu finden, nur übrig, unsere geschätzten Leser um gef. Unterstützung hierbei zu ersuchen. Schmutzige Ausfälle sind natürlich völlig zu ignoriren. D. Red.

Europa No. 23 bei der Mittheilung von Verlegung der „Nibelungen"-Aufführungen auf das Jahr 1874:

„Wenn nur bis dahin die künstlich (!) erregte Massenbegeisterung vorhält und das *interim fit aliquid* nicht eine dem Unternehmen ungünstige Rolle spielt".

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* In New-York wird demnächst eine von A. W. Parsons besorgte englische Uebersetzung von Wagner's „Beethoven" erscheinen.

* Hans v. Bülow verweilt gegenwärtig zum Zwecke der Leitung Wagner'scher Werke in München. Zunächst und zwar am 28. d. M. soll „Tristan und Isolde" zur Aufführung gelangen.

* Man berichtigt eine auch von uns nachgedruckte Notiz dahin, dass A. Rubinstein vor der Hand noch nicht mit der Composition einer Oper „Pietra" beschäftigt sei.

* Fürst Poniatowsky's Oper „Helmina" ist jüngst in London zur Aufführung gelangt und wurde von Presse und Publicum günstig beurtheilt.

* In den letzten Tagen des vorigen Monates ging im Herminia-Theater zu Dresden eine neue Oper, „Rosa und Reseda" von M. Wolf, zum ersten Mal in Scene. Das Werk fand günstige Aufnahme und hat seitdem mehrere Reprisen erlebt.

* Nach der „N. Z. f. M." ist Hr. Deutschinger immer noch einem ehrenvollen Rufe nach Dresden gefolgt. Die mit dessen früher in Leipzig bestehender Theaterschule verbundene Opernschule ist hingegen in Leipzig zurückgeblieben; auch hat sie nach demselben Blatte jetzt „eine ausgedehntere selbständige Organisation erhalten und ist zugleich durch eine mit dem Leipziger Stadttheater in directe Beziehungen gesetzte Chorschule, sowie durch eine die technische Ausbildung ergänzende Musikschule erweitert worden". Die künstlerische Leitung behält Hr. Dr. H. Zopff, der bei dieser Mittheilung in, wie uns im Hinblick auf die nahen Beziehungen desselben zu gen. Blatt scheinen will, unwiderruflicher Weise zum ersten Mal das Prädicat „Professor" trägt. Hr. Prof. Dr. Zopff stand bereits früher einmal (in Berlin) einem gleichbenamseten Institute vor.

* Am 5. d. M. sang Hr. Niemann auf Wunsch des Kaisers die Titelrolle in der „Lohengrin"-Festvorstellung im Berliner Opernhause. Dadurch wird die unlängst cursirende Nachricht, Niemann sei in Kissingen von einer heftigen Halsentzündung befallen worden, thatsächlich dementirt.

* Hr. Ferd. Hiller ist von Königsberg, wo er das Musikfest in der Pfingstwoche leitete und mit Claviervorträgen ausschmückte, wohlbehalten und, wie eine Berliner Musikzeitung wissen will, „mit neuen Lorbeeren" beladen nach Cöln zurückgekehrt.

* Franz Abt wird in allen von ihm auf seiner Reise in Amerika berührten Städten von den musikalischen Kreisen festlichst empfangen.

* Der Violinvirtuos Hr. I. Lotto ist in die in der letzten Zeit oft ausgebotene Violinprofessur des Strassburger Conservatoriums eingetreten. Im Ganzen hatten sich 19 Candidaten um diese Stellung beworben.

Auszeichnungen. Hr. Hofcapellmeister Eckert ist nach der am 5. d. M. im Berliner Opernhause zu Ehren des Kronprinzen von Italien stattgehabten „Lohengrin"-Aufführung von diesem mit dem Ritterkreuz des italienischen Hausordens decorirt worden.

Gestorben. In Pest starb am 1. Juni der Pianist und Componist Wilh. Graf. — Heinrich Esser, der frühere Wiener Capellmeister und durch verschiedene grössere Werke zu weiterem Ruf gelangte Componist, ist nach längerem Leiden am 2. Juni in Salzburg verschieden. — Der Operncomponist Stanislaus Moniuszko, welcher seit längere Zeit die Stelle eines Operndirectors in Warschau bekleidete, starb dieser Tage daselbst.

Musikalien- und Büchermarkt.

Eingetroffen:

Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau. 1. Band.

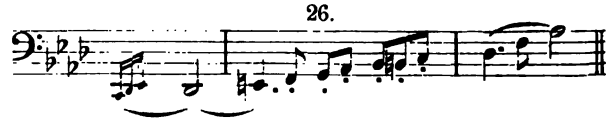
Berichtigungen.

In Folge missverstandener Correctur seitens des Setzers wie nicht zu ermöglichender letzter Revision von unserer Seite haben sich in die letzte Nummmer unseres Blattes folgende wesentliche, von uns erst nach Herstellung der ganzen Auflage bemerkte Fehler breit gemacht:

Seite 371, Sp. 1, 29. Z. v. o. haben die Worte „Und doch" wegzufallen.

Das 3. Notenbeispiel auf Seite 372 hat zu lauten:

26.



An Stelle des Notenbeispiels auf S. 373 muss die durch obige Correctur verdrängte Notenzeile zu stehen kommen.

S. 375, Sp. 2, 14. Z. v. o. u. ff. ist zu lesen: „trotz der ungeheuren Arbeitslast, welche die beiden Schultern des Einen, des „musikalischen Atlas", zu tragen haben" etc.

Briefkasten. *E. A. V.* in *B.* Wir sind endlich Ihrer brieflichen Vorstellungen und Anfragen müde. Trotzdem wollen wir Ihnen auf Ihren letzten Vorwurf erwidern, dass Ihre Angabe des betr. Werkes, aus welcher wir durchaus nicht die verwendeten Instrumente erkennen konnten, die alleinige Schuld an jenem Ausfall trägt. — *F. N.* in *C.* L. Ehlert's „Briefe über Musik an eine Freundin" sind bereits im Jahre 1859 erschienen. Von einem ähnlichen Werke aus der Feder des Dr. Z. wissen wir nichts. — *P. G.* in *Z.* „In müssiger Weile schafft der böse Geist" sagt Schiller. Warum ereifern? — *F. H.* in *H.* Wir danken Ihnen für die Auskunft über den nachgefragten Musikdirector. So sieht also dieser würdige Kunstpriester aus! Der Himmel erhalte ihm seinen Cumpan in Sch. — *W. T.* in *B.* Betr. der No. 27 mit Allem einverstanden. — *F. v. H.* in *G.* Bis jetzt kam uns nichts Derartiges zu Gesicht. Wir werden die gew. Mittheilung eintretenden Falls gern machen.

Anzeigen.

[207.]

Joh. Seb. Bach.

Die Hinterbliebenen eines Abonnenten wünschen die bis jetzt erschienenen gut gehaltenen Bände der Bach-Ausgabe zu verkaufen, und hat der Käufer den Vortheil, auf die ferner erscheinenden Bände bei der Gesellschaft als Abonnent einzutreten.

Offerten werden erbeten unter: **B. Z. 36 poste restante Rostock i. M.**

[208.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in *Leipzig* hält sich einem geehrten auswärtigen musikalischen Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung von **Musikalien, musikalischen Schriften etc.** bestens empfohlen.

[209.] **Offene Stelle für Musiker.**

Gesucht: Ein Dirigent für ein zu gründendes Curorchester vom 1. Jan. 1873 an. Adr. **Städtisches Curbureau.**

0.]

Aufruf.

Die unterfertigten Delegirten von Richard Wagner-Vereinen, bezweckend die Aufführung der ihnen-Festspiele zu Bayreuth, waren heute hier versammelt, um den Bericht über den Fortgang des Unterhmens entgegenzunehmen. Nach Anhörung desselben wurde beschlossen, unverzüglich und so energisch als glich mit der Ausführung des Baues zu beginnen und dahin zu wirken, dass die Vereine sich zunächst über nz Deutschland ausbreiten.

Wir laden daher die Freunde der Kunstrichtung Richard Wagner's ein, dem grossen Werke ihre ätigste Mitwirkung zuzuwenden. Was von erläuternden Schriftstücken, Plänen und sonstiger Auskunft nothndig erscheinen mag, wird der hiesige Verwaltungsrath bereitwilligst ertheilen.

Noch erfüllt und begeistert von den grossartigen Eindrücken, welche wir hier empfangen haben, auben wir die feste Zuversicht aussprechen zu dürfen, dass es hier gilt ein Werk zu schaffen, wie es noch und nirgends aufgeführt worden ist. Es wird dem grossen Meister zum dauernden Ruhme, jedem Mitrkenden zur höchsten Ehre und jedem Patrone zur innigsten Befriedigung gereichen.

Bayreuth, den 23. Mai 1872.

Die Vereins-Delegirten:

Hof- und Gerichtsadvocat **Dr. Oscar Berggruen**, **Nilius**, **Dr. Joseph Standhardtner**, } Vertreter des Richard Wagner-Vereins zu Wien.
Redacteur **Franz Witt**, Vertreter des Richard Wagner-Vereins zu Regensburg.
Hofrath **Dr. Pusinelli**, Vertreter des R. Wagner-Vereins zu Dresden.
Louis Brassin, Vertreter des R. W.-V. zu Brüssel.
Eduard Dannreuther, **F. Hüffer**, } Vertreter des R. W.-V. zu London.
Bezirksgerichtsassessor **Mattenheimer**, Vertreter des R. W.-V. zu Bayreuth.
Rechtsconcipient **Wunder**, Vertreter des R. W.-V. zu Nürnberg.
Reinhard Schäfer, Banquier **Gutleben**, **Heinrich Porges**, } Vertreter des R. W.-V. zu München.
Kaufmann **Gerhard Schmitt**, Vertreter des R. W.-V. zu Darmstadt.
Victor Langern, Vertreter des R. W.-V. zu Pest.
E. W. Fritzsch, Vertreter des R. W.-V. zu Leipzig.
J. F. Hillebrand, Buchhändler **Franz Schott**, **Wilhelm Harburger**, } Vertreter des R. W.-V. zu Mainz.
George Davidson, Vertreter des R. W.-V. zu Berlin.
Carl Cörper, Vertreter des Akademischen R. W.-V. zu Berlin.
Emil Heckel, Vertreter des R. W.-V. zu Mannheim.
Generalintendant Freiherr **von Loën**, Vertreter des R. W.-V. zu Weimar.
A. Hänlein, Vertreter des R. W.-V. zu Cöln.

1.] Im Verlag von **C. F. W. Siegel's** Musikalienidlung (R. Linnemann) in Leipzig sind erschienen:

ie neuesten Claviercompositionen
von
Joachim Raff.

165. **La Cicerenella.** Nouveau Carneval 1 Thlr.
168. **Phantasie-Sonate** . . . . . 1¼ Thlr.
169. No. 1. **Romanze** . . . . . 20 Ngr.
169. No. 2. **Valse brillante** . . . 20 Ngr.
170. **La Polka glissante.** Caprice 22½ Ngr.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienidlungen.

[212.] Im unterzeichneten Verlage erschien:

Robert Schumann,
Op. 7.
Toccata
für Pianoforte zu 4 Händen.
Preis 27½ Ngr.

Leipzig. **Friedrich Hofmeister.**

[213.]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Bach, J. S., Clavierwerke. Herausgegeben von C. Reinecke. Zweiter Band. **Roth cart.** 1 Thlr. 20 Ngr.

Bartz, Joh., Op. 9. 3 **Sonaten** für Clavier. No. 1. G dur. 20 Ngr. No. 2. C dur. 20 Ngr. No. 3. G dur. 20 Ngr.

Beethoven, L. van, Op. 12. No. 1. **Sonate** f. Pfte. u. Violine. D dur. Für 2 Pfte. zu 4 Händen von C. Kraegen. 1 Thlr. 15 Ngr.

Bodmann, Herm., Lehrgang für den Elementar-Clavierunterricht. Systematisch geordnete Anleitung zur gründlichen Erlernung des Clavierspiels. 1 Thlr.

Bungert, A., Op. 4. **Junge Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Viertes Buch. 25 Ngr.

Chopin, F., Oeuvres, traduites pour le Violoncelle avec accompagnement de Piano par A. Franchomme.
No. 1. Nocturne. Op. 15. No. 1. 12½ Ngr.
No. 2. Ballade. Op. 38. 1re Partie. 7½ Ngr.
No. 3. Deux Préludes. Op. 28. No. 7 u. 20. 7½ Ngr.
—— Op. 27. No. 2. **Notturno.** Transscription für Violine mit Begleitung des Pianoforte von A. Wilhelmj. 20 Ngr.

Forberg, F., Op. 22. **Romanze** für Violoncell oder Violine mit Begleitung des Pianoforte. 25 Ngr.

Franz, R., 35 Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Neue Ausgabe. **Roth cart.** 2 Thlr.

Im Frühling. 8 Lenzlieder für Sopran und Pfte. **Cartonnirt.** 1 Thlr.
No. 1. Lasst mich ruhen. Comp. von A. Jensen.
No. 2. Wunderschöne Frühlingszeit. Wenn der Frühling auf die Berge steigt. Comp. von W. Taubert.
No. 3. Im Walde lockt der wilde Tauber. Comp. von C. Reinecke.
No. 4. *Märzlied.* Den Maien preiset alle Welt. Comp. von F. Abt.
No. 5. Es glänzte golden die Sonne. Comp. von F. Kücken.
No. 6. Wir gingen durch duftende Wiesen. Comp. von A. Tottmann.
No. 7. *Maifest.* Zum Maienfest um Pfingsten. Comp. von F. Hiller.
No. 8. *Blühendes Thal.* Wo ich zum ersten Mal dich sah. Comp. von C. Reinecke.

Köhler, L., Op. 216. **Etuden** in leichten Läufen und Arpeggien für den Clavierunterricht. 25 Ngr.

Unsere Lieblinge. Die beliebtesten Melodien alter und neuer Zeit, in leichter Bearbeitung für die Violine (in der ersten Lage) mit Begleitung einer zweiten Violine herausgegeben von Ferdinand David. Heft 1. **Cartonnirt.** 1 Thlr.

Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte:
No. 160. **Reinecke, C.,** Willst du kommen, mein Lieb? Willst kommen zur Laube, aus Op. 81. No. 4. 5 Ngr.
No. 161. **Bruch, Max,** Frühlingslied. Tief im grünen Frühlingshag, aus Op. 7. No. 5. 10 Ngr.
No. 162. **Grimm, J. O.,** Gondoliera. O komm zu mir, aus Op. 1. No. 5. 7½ Ngr.
No. 163. **Rüfer, Ph.,** Kein schönre Zeit auf Erden ist, aus Op. 4. No. 1. 7½ Ngr.
No. 164. **Nicolai, W. F. G.,** Ich hör ein Vöglein locken, aus Op. 2. No. 1. 7½ Ngr.

Scharwenka, Xaver, Op. 7. **Grosse Polonaise** für das Pfte. 22½ Ngr.

Schubert, Franz, Werke für Kammermusik.
Op. 29. Erstes Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell. A moll. 1 Thlr.
Op. 161. Grosses Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell. G dur. 1 Thlr. 21 Ngr.
Op. 163. Grosses Quintett für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelle. C dur. 1 Thlr. 21 Ngr.

Schumann, R., Op. 79. **Lieder-Album für die Jugend.** K stücke daraus f. das Pfte. allein übertragen von S. J sohn. 20 Ngr.
—— Op. 44. **Quintett** für Pianoforte, 2 Violinen, Viol Violoncell.
Daraus einzeln:
In Modo d'una Marcia. Für das Pianoforte übertrage E. Pauer. 15 Ngr.

Weber, C. M. v., Ouverturen für das Pianoforte.
No. 1. Der Freischütz. No. 2. Oberon. No. 3. Pr
No. 4. Euryanthe. No. 5. Sylvana. No. 6. Tu
à 6 Ngr.

Zur gef. Beachtung für die Herren Musikverlege

J. Pickenhahn in Leipzi

Anstalt für Noten-Stich und -Druck, Lithographie und Steindruckerei.

= Prompteste Bedienung bei billigster Berechnung.
[214.]

Verlag von *E. W. Fritzsch* in Leipzig.

[215.] Durch jede Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung zu beziehen:

Photographisches Tableau

enthaltend die Portraits nachgenannter früherer und jetziger L und Lehrerinnen des Conservatoriums der Musik zu Le Becker (C. F.), Böhme (F.), Brendel (F.), Bünau-Grabau (Hen Coccius (Th.), David (Ferd.), Davidoff (C.), Dreyschock (R.), (N. W.), Götze (F.), Grützmacher (F.), Hauptmann (M.), Hega Hermann (Fr.), Hiller (Ferd.), Joachim (J.), Klengel (M.), L (L.), Mendelssohn-Bartholdy (F.), Moscheles (Ign.), Papperit Plaidy (L.), Reinecke (C.), Richter (E. F.), Rietz (J.), Röntge Sachse (R.), Schäfer-Hofer (Fanny), Schumann (Clara), Schumann (Rob.), Wenzel (E. F.).

Gr. Quart. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

Agenten für seinen Musikverl

sucht für Frankreich, Belgien, England, It Amerika etc. etc.

[216.] **P. Jürgenson**
in Moskau (Russland

Verlag von E. W. Fritzsch in Leipzig:

[217.]

Concert

für

Violoncell und Orchester

von

Johan S. Svendsen.

Op. 7.

Partitur. 1 Thlr. 25 Ngr. — Stimmen. 2 Thlr. 15 Principalstimme allein. 15 Ngr.
Von G. H. Witte bearbeiteter Clavierauszug. 25 Ng

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Leipzig, den 21. Juni 1872.

Durch sämmtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Herausgeber zu adressiren

Musikalisches Wochenblatt.

Organ
für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger:
E. W. Fritzsch.

III. Jahrg.] Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Preis ist 2 Thlr. für den vollen Jahrgang, 15 Ngr. vierteljährlich. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung nach Orten des Deutschen Reichs und Oesterreichs wird der Jahrgang mit 3 Thlr., das Quartal mit 22½ Ngr. berechnet.
Die Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum betragen 2 Ngr. [Nr. 26.

Inhalt: „Die Walküre" von Richard Wagner. Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas. Von Gottlieb Federlein. (Fortsetzung.) — Kritik: Compositionen von F. Mair, E. Frank, B. Ramann, W. Zizold, G. Lindar, E. Schwaiger und B. Scholz. — Feuilleton: Einige Mittheilungen aus dem 1. Bande von „Aus Moscheles' Leben". — Tagesgeschichte: Musikbrief aus Bayreuth. (Schluss.) — Kürzere Berichte. — Concertumschau. — Engagements und Gastspiele. — Kirchenmusik. — Opernübersicht. — Journalschau. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Kritischer Anhang: Compositionen von E. Krause, G. Jensen, A. Gassmann, Ed Tauwitz, F. Möhring und R. Wüerst. — Briefkasten. — Anzeigen.

Die geehrten Leser

des „Musikalischen Wochenblattes", deren Abonnement mit dem laufenden Quartal, resp. mit vorliegender No. zu Ende geht, werden für den Fall, dass sie dieses Organ über diesen Termin hinaus zu erhalten wünschen, gebeten, desfallsige Bestellungen gefälligst rechtzeitig anbringen zu wollen, damit in der Zusendung keine Unterbrechung stattfindet. — Den werthen Jahresabonnenten gegenüber bedarf es natürlich dieser Erinnerung nicht.

E. W. FRITZSCH.

„Die Walküre" von Richard Wagner.

Versuch einer musikalischen Interpretation des gleichnamigen Musikdramas.

Von **Gottlieb Federlein.**

(Fortsetzung.)

Zweiter Act.

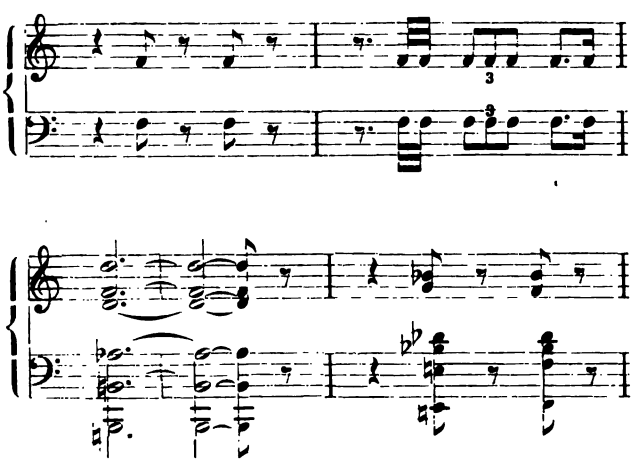
3. Scene.

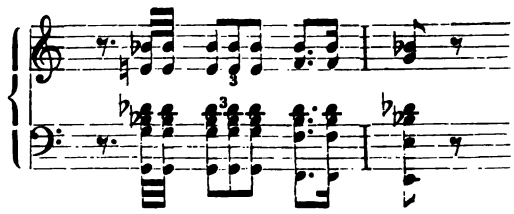
Kaum entschwinden unseren Sinnen die Gestalten, welche in tiefster Zerrüttung des Gemüthes den innersten Seelenkampf bestehen, so kündet die orchestrale Einleitung der neuen Scene uns an, dass das Maass der Trauer noch nicht gefüllt ist. Das Wälsungen-Motiv bereitet auf die Erscheinung des flüchtigen Wälsungenpaares vor. Von der Folter des Gewissens gepeinigt, fliehen Siegmund und Sieglinde; denn von des rächenden Feindes Tritten wähnt sich die geängstete Braut verfolgt. Siegmund, der in Hunding's Haus das süsseste Weib begrüsst, vermag jetzt dem von Verzweiflung beflügelten Fuss der Schwester kaum nachzueilen, Sieglinde, die dort wonnetrunken dem rettenden Freunde ins Auge geschaut, wagt jetzt den von Scham und Reue gesenkten Blick nicht mehr zu dem Helden emporzuheben, der sie in des Lenzes lachendes Gefilde entführte. So bietet uns also diese Scene ein düsteres Gegenbild zur 3. Scene des 1. Actes, ein Umstand, der folgerichtig auf eine Congruenz in der musikalischen Ausstattung schliessen lässt. Somit wäre diese Scene dem thematischen Inhalte nach leicht verständlich; ungleich schwer dagegen ist es, der Form auf die richtige Spur zu kommen. Zwei hervorstechende Momente müssen für die Entwickelung der Form festgehalten werden: die harmonische Continuität, sodann die ganz ungewöhnliche Verkettung der Orchester- und Gesangsmelodie. In dem Erläuterungsversuch früherer Scenen habe ich die harmonischen Ganzschlüsse als Grenzmarken für die Formübersicht bezeichnet, eine solche Cadenz aber findet sich hier nur einmal und zwar auf der Mitte der Scene vor. Ohne Rast, gleich den schäumenden Wogen aufgewiegelter Fluth, drängten sich Harmonien auf Harmonien, denen durch das Heldenthema Siegmund's nur auf kurze Zeit Halt geboten wird, um sofort ungehindert ihre Bahn weiter zu verfolgen. Deswegen erscheint aber die Beweglichkeit der Harmonik durchaus nicht willkürlich, sondern, genau wie

die Melodik, den Gesetzen der Dynamik untergeordnet. Dass ähnlich früheren Scenen der vielgestaltige Septimenaccord ins Bereich der musikalischen Gefühlssprache gezogen ist, entspricht dem Seelenzustande der in dieser Scene als Hauptfigur erscheinenden Sieglinde, deren Herz in heissem Bangen vor Schimpf und Schande erbebt.

Um eine klare Uebersicht zu erlangen, zerlege ich die ganze Scene in drei Theile.

1. Theil. Als Einleitung sind die ersten 21 Takte (12+9) zu betrachten, welche das bekannte Wälsungen-Motiv in ununterbrochenem Wechselspiel durch Streichinstrumente vorführen, während ein Theil des Bläserchores bei mehr oder weniger dichter Gruppirung als Träger der Harmonie erscheint; in den letzten 9 Takten aber tritt zu jenem Motive eine Variante aus dem Minnetraum-Motiv Bsp. 19, wie eine laute Klage Sieglindens um entschwundenes Glück. Nach diesem vorbereitenden Abschnitt beginnt die eigentliche scenische Musik. Mit dem 22. Takte, dem Momente des Auftrittes der Wälsungen, erhebt sich im *ff* das Wälsungen-Motiv; Posaunen und Trompeten werfen auch sofort das Bild des Schreckens in die Scene, indem sie den Rhythmus des Hunding-Motives in kräftigster Weise markiren. Da der Clavierauszug unmöglich die vollkommene Wiedergabe der Partitur bieten kann, so sei mir die Notirung dieses eben erwähnten dramatisch wichtigen Momentes gestattet; man denke sich bei den ersten 7 Takten der scenischen Musik (A. 127, letzte Zeile *ff*) folgende Rhythmen eingeschaltet.





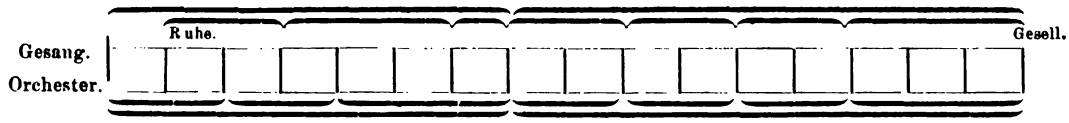
Die grössere Hälfte des 1. Theiles hindurch das Wälsungen-Motiv mit zeitweiliger Steigerung v herrschend; zur Verständlichkeit der Analyse aber nun hier sogleich die Grenze für den 1. Theil ins Au gefasst; sie wird, kurz gesagt, A. 130 mit der letzt Zeile erreicht. Innerhalb dieses Rahmens gilt es n die Gliederungen im Einzelnen festzustellen; immer al von jenem 22. Takte pag. 127 an gerechnet. Sicht wir zunächst die folgenden 22 Takte, von 11 zu Takten getheilt, so werden diese beiden Hälften na thematischem Inhalte und harmonischer Folge eine vo kommene Congruenz darbieten: das *ff* der ersten 1 Takte nämlich sinkt zum *piano* herab, wenn Siegmu seine Gefährtin bittet, sich Ruhe zu gönnen; die zweit 11 Takte zeigen wiederum eine Steigerung, wenn Sie linde weiter drängt, dagegen ein abermaliges *decrescen* zu den Worten Siegmund's hin: „Verweile, süssest Weib".

Ein weiterer Complex von 20 Takten hat d erste Steigerung zum 8. Takte und eine zweite a Schlusse Takt 16—20 (A. 129).*) Ich muss au drücklich hervorheben, dass bei diesem Gliederung verfahren der orchestrale Theil maassgebend ist. W verhalten sich nun die Accente der Sprachmelodie denen der orchestralen Melodie? Schon die beid Redesätze Siegmund's: „Raste nun hier" und „Verwei süssestes Weib" überzeugen uns, dass die Schlu accente der Sprachmelodie stets auf den Anfangsacce der orchestralen Phrase fallen, und in der eben b sprochenen Gliederung von 20 Takten ist dies durc weg der Fall. Durch diese Verschmelzung der dy mischen Accente entsteht nun ein continuirlicher rhy mischer Fluss, der in seiner Wirkung jede Cä verschwinden macht; eine absonderliche Constructi doch, wie es scheint, vom Dichtercomponisten mit A sicht gewählt, um den Eindruck des Unsteten, Fluc artigen auch musikalisch zur Geltung zu bringen. folgender bildlichen Darstellung mag das Doppelgefi der beiden Melodien zu verfolgen sein.

*) Ein sinnstörender Interpunctionsfehler findet sich A. 1 Z. 3: nach „Flucht" — Punct; nach „Stein" — Komma.

Einer ähnlichen Theilung lassen sich die ersten 7 Takte der dritten Gliederung unterwerfen, jedoch gilt der 7. Takt nur als Verlängerung einer sechstaktigen Periode, nach deren Abschluss sodann die Accente beider Melodien zusammenfallen. Dieser rhythmische Umschlag entspricht auch der beruhigenden Sprache Siegmund's, welche eine gewisse Stetigkeit des rhythmischen Fortganges verlangt. Schon der gehaltene As dur-Dreiklang anfangs der dritten Gliederung bereitet uns auf eine gemässigtere Bewegung der Orchesterstimmen vor; das bisher unruhig forttreibende Wälsungen-Motiv erklingt nur noch von einer einzelnen Stimme in gedehntem Rhythmus, und wenn nun vollends das Sehnsuchts-Motiv von dem weichen Hornton zuerst aufgenommen, dann weiter durch Violoncell, Bratsche und Violine fortgeführt wird, da scheint der Friede in Sieglindens Seele Einkehr zu halten. Neun Takte hindurch (verlängerte acht) macht sich das Sehnsuchts-Motiv geltend, und hier decken sich die Accente beider Melodien, sodass also für diese Reihe von 16 Takten (7 + 9) Schema I entsteht (A. 130):

I.



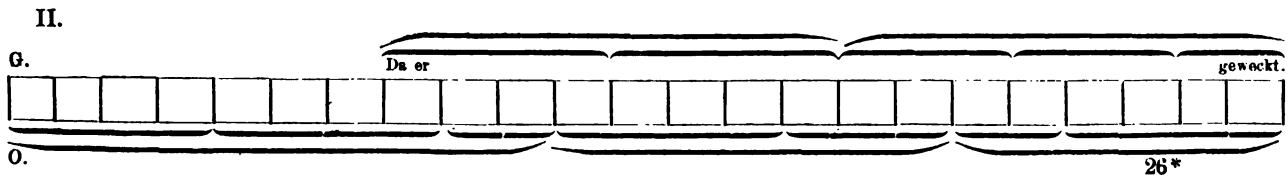
Ein orchestrales Nachspiel, aus 20 Takten (10 + 10) bestehend, beendigt den ersten Theil der Scene. In Sieglinde erwachen die Erinnerungen seliger Wonne, welche sie beim Wiederfinden des geliebten Freundes empfand; wie Traumbilder umschweben die beiden Minnetraum-Motive das Geschwisterpaar, wenn auch nur für wenige Augenblicke; denn schon erwacht in Sieglinde von Neuem das Gefühl peinigender Angst, denn sie fühlt, dass sie selbst dem rettenden Freunde nur Schmach und Schande bereite. — So führt uns wiederum das Wälsungen-Motiv zum zweiten Theil der Scene.

2. Theil (A. 131). Die Grenze für denselben bildet der harmonische Ganzschluss in F moll mit dem Eintritt des Helden-Motivs Siegmund's (A. 134, Z. 4). Aus scheinbarer Ruhe schrickt Sieglinde auf: „Hinweg, flieh die Entweihte! der Wind mag sie verwehn, die ehrlos dem Edlen sich gab!" Hastige Rhythmen, hochaufstrebende und jäh abstürzende Intervalle kennzeichnen die wilde Aufregung, welcher nun einige Augenblicke gefassterer Stimmung in der anschliessenden Periode $^3/_4$-Takt (A. 131, Z. 3 bis 132, Z. 1) als Schluss der ersten Gliederung folgen. Der Zahl nach werden 24 Takte vom $^3/_4$-Takt begrenzt, allein der erste Takt zählt zur vorhergehenden Gedankenkette, sodass also der Eintritt des Wälsungen-Motivs mit dem Auftakt gedacht werden muss; es bleiben somit nur 23 Takte für den orchestralen Inhalt, welche neben der Gesangsmelodie eine gesonderte Theilung verlangen. Ich gebe der Kürze halber die beiden Factoren in untenstehendem Schema II.

In der zweiten Gliederung dieses Theiles (A. 132) begegnen wir einer Verschlingung des Wälsungen-Motivs mit dem Minnetraum-Motiv Sieglindens, und die Gesangsmelodie besteht aus den genannten Motiven. Auch hier hat der periodische Bau seine Eigenthümlichkeit, er ist aber insofern einfacher, als die sprachliche Declamation keine gesonderte Dynamik verfolgt: da sind es vorerst sechs Takte, welche durch Verlängerung auf „Seele" zu einer Periode von sieben anwachsen. Wenn wir aber den Sinn der Poesie prüfen, so enthält dieselbe hier einen Vordersatz, dessen Nachsatz musikalisch durch zwei Takte getrennt erscheint. In den nachfolgenden 10 Takten aber gipfelt der Contrast des Vordersatzes zum Nachsatz; — denn aus der Erinnerung süssester Wonnen wähnt Sieglinde sich in das Grauen vor grässlicher Schande jählings hinabgestürzt. Zwischen die zweite und dritte Gliederung treten zwei vermittelnde Takte (A. 133), denen sich eine achttaktige Periode anschliesst, innerhalb dieser achttaktigen Periode aber kommt das Gegenbild des 2. Schemas zum Vorschein. Die harmonische Folge nämlich reicht der Gesangsmelodie die Hand, während in der Orchestermelodie die Hauptaccente von der harmonischen Rückung abweichen. Demgemäss erhalten wir für diese 8 Takte Schema III:

III.

II.

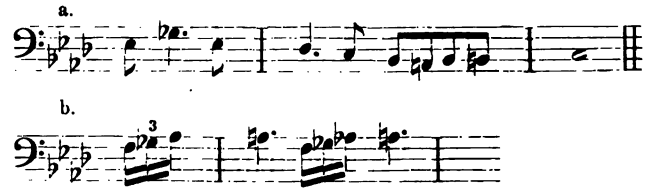


Um nun die formelle Gestaltung bis zu Ende des 2. Theiles kurz zu verfolgen, sei noch erwähnt, dass die 13 Schlusstakte in eine Reihe von 7, als Verlängerung von 6 Takten, und in eine solche von 6 Takten als Verlängerung von vieren zu theilen sind.

Bevor ich mich in der Analyse weiter wende, mag es lohnend sein, der eingangs erwähnten Parallele mit der 3. Scene des 1. Actes zu gedenken. Es liegt die Frage nahe, wie der ethische Gehalt der Motivenwelt und des harmonischen Gefüges in der vorliegenden Scene zu jenem aus dem 1. Acte sich verhält. Dort waren die Motive Ausdruck einer Welt der schönsten Hoffnungen, dort athmeten sie Wonne und seligstes Selbstvergessen, dort führten sie aus banger Nacht zu freundlich glänzendem Lichte und feierten den Triumph der Liebe; hier klagen sie Liebesschmerz, hier schleudern sie den Frohen zurück in des Schreckens Labyrinth, hier lassen sie ihn den bitteren Kelch verbotenen Genusses trinken und vernichten den Blüthenkranz, der des Lebens grünendem Lenz entkeimt. Durch die Liebesscene im 1. Acte ziehen sich die Modulationsgänge meist auf Dominantseptimenaccorde gestützt, aber auch das ruhigere, stabilere Wesen des Dreiklanges tritt als bindendes Element im Gefüge des ganzen Baues dazwischen; zwar fehlt in der vorliegenden Scene des 2. Actes dieses Ferment nicht, jedoch einen wesentlichen Unterschied in der Charakteristik bildet hier das unstete Inandergreifen der verminderten Septimenaccorde, an welchen im Gegensatz zur besänftigenden Dominantseptimenharmonie das Wesen des schwermüthig Düsteren haftet. Es ist ferner von Interesse, sich zu vergegenwärtigen, welche Analogien die musikalische Factur dieser Scene mit jener bietet, um aus diesem Vergleich das Gegenbild recht deutlich zu erkennen. Man vergleiche z. B. A. 129, Z. 2 mit A. 56, Z. 2; A. 130, Z. 2—4 mit A. 58, Z. 2, 3; A. 132, Z. 3 mit A. 56, Z. 1; A. 133, 134 mit A. 49, 50; besonders werden hierbei die Begleitungsfiguren und deren rhythmische Verhältnisse einer genaueren Prüfung zu unterziehen sein.

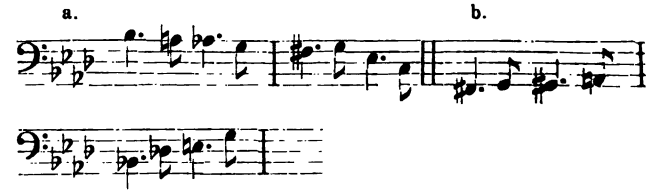
Wenden wir uns nun zum 3. Theil der Scene, den ich A. 137, Z. 2, abgrenze. Siegmund sucht durch seinen Heldensinn die tiefe Bekümmerniss seiner Gefährtin zu verscheuchen. Das Helden-Motiv geht daher seinem Racheschwur voran, aber schon erklingt das Schwert-Motiv nicht mehr in Dur, und selbst der Gedanke an das Siegesschwert vermag nicht Hunding's drohende Erscheinung dem Geiste Sieglindens fern zu halten (1. Gliederung). Jetzt gellt der Schlachtruf Hunding's an das Ohr, die Pauke verkündet den Rhythmus seines Helden-Motivs, in den Bässen hören wir das Grollen des aus tiefem Schlaf erwachten Feindes (A. 135, Z. 4), in einer von den Fagotten zu den hohen Flöten aufstrebenden Passage sehen wir die wilden Sippen heranstürmen, und aus den schmetternden Trompeten und Hörnern ergreift uns das klaffende Bellen der gehetzten blutdürstigen Meute (A. 136). Wie wahnsinnig starrt Sieglinde vor sich hin, ihren Sinnen schwindet die Gestalt Siegmund's; doch als seines Auges Stern ihr erstrahlet, da findet sie sich wieder, Zuflucht suchend am Herzen des geliebten Bruders. Ein kurzer, von ruhiger Accordbegleitung gehaltener Satz führt die zweite Gliederung des 3. Theiles zu Ende; mit der dritten Gliederung aber, von dem Wirbel der dumpfen Pauke eingeleitet, beginnt die kaum sich klärende Stimmung wieder zu dunkeln. Neben der ergreifenden dramatischen Sprache entfaltet das Orchester in dieser letzten Gliederung eine gewaltig plastische Kraft (A. 137, Z. 2). Sieglinde wirft sich dem Bruder schluchzend an die Brust; über der Pauke erhebt sich ein Motiv, welches nicht nur dieser Bewegung Sieglindens sich anschmiegt, sondern auch durch seine rhythmische und tonliche Steigerung die völlig innere Hingebung athmet (Bsp. 32 a).

32.



Plötzlich schrickt Sieglinde auf; denn der Hornruf, stets eindringlicher hervorbrechend, dazu eine hastig anprallende Bassfigur (Bsp. 32 b) rücken dem geängsteten Weibe die Erscheinung Hunding's abermals vor die Seele. Die düstersten Phantome umnachten die Sinne der Unglücklichen; sie träumt von der Machtlosigkeit des Schwertes gegenüber dem Ungestüm der Feinde, keinen Ausweg sieht sie vor den zermalmenden Zähnen der Rüden. Durch diese Gefühlsströmung führen die Bässe zwei Motive, welche in Gegenbewegung zu einander gestellt sind und gleichsam die feindliche Umklammerung der geängsteten Wälsungen versinnlichen.

33.



Beide Motive sind uns nicht fremd; das letztere dient schon im „Rheingold" zur Illustration der Scene, wo die Riesen der fliehenden Göttin Freia nacheilen (vgl. „Rheingold", A. 62, Z. 3, 4); im ersteren aber wird eine Ausdehnung jenes Motivs zu erkennen sein, welche in der 3. Strophe aus Fricka's Zornesode den Hohn auf Wotan als Wälse unterstützte (A. 68), hier aber die Folgen des Hasses der Göttin veranschaulichen hilft. Die Bässe haben nun auch entsprechende Harmonien im Gefolge, welche die Hörner in derselben eigenthümlichen Weise vermitteln, wie kurz vorher A. 136, Z. 3. Immer schrecklichere Traumgesichter umschwirren Sieglindens Phantasie: in Stücke zerstaucht

das Schwert, das Schwert-Motiv steigt an den Intervallen eines verminderten Septimenaccordes auf, — es stürzt der Esche Stamm, auch die Harmonien stürzen jäh herab, als wollten sie das gramvolle Weib mit ihrem Schwalle begraben. Ohnmächtig sinkt Sieglinde in die Arme des Bruders! — In einem von der Andacht einer schwer geprüften, nach Rettung sehnsuchtsvoll aufblickenden Seele durchwehten Instrumentalsatz verhallen die Nachklänge aus dieser ergreifenden Scene, und es bedarf die musikalische Ausstattung durch das Wälsungen- und Sehnsuchts-Motiv keines näheren Commentars.

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Gesangs-Novitäten.

(Fortsetzung.)

I. Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung.

Franz Mair. Drei Gesänge, Op. 34. 1. Ein verlorener Klang. 2. Das Herz ist ein Röslein. 3. Ueber die See. Wien, J. P. Gotthard. (Einzeln erschienen.)

In diesen drei Liedern bekundet der Componist ein sehr schätzbares lyrisches Talent, das weder vieler noch gewaltsamer Mittel bedarf, um die Gesammtstimmung, sowie die einzelnen Empfindungsnuancen in treffender Weise zu musikalischem Ausdruck zu bringen. Die beiden ersten Lieder (für Sopran) erscheinen in ihrer Kürze und einfachen Natürlichkeit aus dem Borne unmittelbarsten Empfindens ohne irgend welche Dämmung hervorgerieselt zu sein; grösser angelegt und bedeutender nach jeder Seite hin ist das dritte Lied: „Ueber die See“ (für Bariton), welches wir nicht anstehen, wegen seiner Gluth der Empfindung und trefflich gelungenen Charakteristik als eine Perle in der neuen Liederlitteratur zu bezeichnen.

Ernst Frank. Fünf Gesänge, Op. 3. 1. Der Gärtner. 2. Almansor's Ständchen. 3. Die Zigeunerin, 4. Der Wald am Aarensee. 5. Adieu, du schöne Schwester. Wien, J. P. Gotthard. (Einzeln erschienen.)

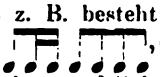
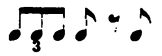
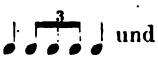
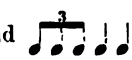
Was wir an den Mair'schen Liedern bezüglich der Anwendung und Beherrschung einfachster Mittel zur Aussprache innersten Empfindens schätzten, lässt sich auch auf die Frank'schen Lieder anwenden; dennoch scheint, sowohl aus den vorliegenden als anderen uns bekannten Proben beider Componisten zu urtheilen, Mair eine vorwiegend subjectiv, Frank dagegen eine mehr objectiv angelegte Natur zu sein. Des Letzteren Charakteristik in diesen Liedern bezieht sich nicht allein auf die allgemeine Stimmung, sondern jedes Lied hat ausserdem seine besondere nationale und locale Charakteristik, ohne deshalb die deutsche Natur aufzugeben. — Wir wüssten nicht, welchem Liede wir den Vorzug geben sollten, so wohl ist jedes in seiner Weise concipirt und dessen Stimmung zum Ausdruck gebracht.

Bruno Ramann. Fünf Lieder, Op. 18. 1. Frühlingslied. 2. Frühlingstraum. 3. Gondellied. 4. Das Blatt im Buche. 5. Blümchen ich lieben mag. Dresden, L. Hoffarth. 15 Ngr.

Auch die Ramann'schen Lieder sind recht sinnig und poetisch empfunden, nur finden wir hin und wieder etwas fremdartige Züge, die, da ihnen (wenigstens nach unserem Empfinden) charakteristische Bedeutung fehlt, den Gesammteindruck etwas stören. Dahin rechnen wir z. B. im zweiten Liede die so oft wiederholte Nebeneinanderstellung des Septimenaccordes *a-cis-e-gis* und des Sextaccordes *gis-h-e*. Im dritten Liede hätte der Componist am Schluss jeder Strophe wohl näherliegende Modulationen zur Hinüberleitung nach der Haupttonart (B dur) finden können; die hier gewählten dürften eher auf einen nochmaligen Halbschluss in F dur, wie in der Mitte des Liedes, hinweisen. Abgesehen von dieser Ausstellung ist jedoch dieses Lied durch seine zarte Stimmung, die anmuthigen Rhythmen in der Begleitung und die originelle metrische Anlage (wozu zum Theil schon der Text Veranlassung gegeben) eine ganz allerliebste Composition. Im folgenden Liede klingt Takt 14 die Octavenfolge *es—f* befremdend. Ein sehr anmuthiges Lied ist auch das letzte, nur wirkt die zu häufige Anwendung des Quintsextaccordes *e-g-c-b* im Wechsel mit dem vorhergehenden und folgenden Secundaccorde etwas weichlich. — Zum Schluss möchten wir noch bemerken, dass durch diese Einzelnausstellungen das Urtheil über den Gesammtwerth dieser im Uebrigen schätzbaren Lieder keineswegs geschwächt werden soll; im Gegentheil seien sie allen gebildeten Sängern aufs Beste empfohlen.

Wilhelm Zizold. Sechs Lieder, Op. 3. Heft I. 1. Möchte sein ein Bergstrom. 2. Abends. 3. Ligurisches Volkslied. Heft II. 4. O stille dies Verlangen. 5. O wonnigliche Reiselust. 6. Ueber den Sternen, da wird es einst tagen. à Heft 20 Ngr. Leipzig und Weimar, Rob. Seitz.

Die Zizold'schen Lieder weisen im Einzelnen manches Interessante auf; in ihrer Totalität indessen scheinen sie mehr aus einer nüchternen Reflexion, als aus einer frischen und warmen Empfindung hervorgegangen zu sein. Die den Texten innewohnende Grundstimmung ist entweder matt oder so bizarr gezeichnet, dass wir eher kalt als warm dabei werden. Für eine Bizarrerie halten wir u. A. die in mehreren Liedern mit einer gewissen Souverainetät sich geltend machende Rhythmik, die fast an Meyerbeer erinnert. Der erste Theil des

zweiten (zartgestimmten) Liedes z. B. besteht fast ausschliesslich aus dem Rhythmus  , der zweite Theil aus  . Im vierten, 6 Seiten langen Liede herrschen die Rhythmen  und  vor, und zwar nicht allein in der Begleitung, sondern theilweise auch in der Singstimme; bei der Leidenschaftlichkeit dieses Liedes wirken diese nackt hervorstechenden Rhythmen besonders fremd und erkältend. Aehnliche rhythmische Behandlungsweise hat auch das sechste Lied, das übrigens vom rein musikalischen Standpuncte als „noble Composition" zu bezeichnen ist, ein Prädicat, das, in diesem Sinne aufgefasst, auch den meisten anderen Zizold'schen Liedern beigelegt werden darf.

G. Linder. Zwei Lieder, Op. 6. 1. Nachtgesang. 2. Vorüber. Stuttgart, Ed. Ebner. 10 Ngr.

Im ersten Liede ist die Mondnachtstimmung durch die zart wechselnden Synkopen, die zeitweiligen Secundenklänge, die Pedalwirkung im *pp* und andere Ausdrucksmittel recht treffend gezeichnet; ebenso das „Vorüber" des Lenzes und, der ersten Liebe mit der süssen Nacherinnerung im zweiten Liede wahr empfunden und ausgedrückt, wie überhaupt die ganze Conception in beiden Liedern eine noble und geistvolle ist. Da das erste derselben vorwiegend romantischen, das zweite dagegen mehr lyrischen Charakters ist, so kommt auch in dem letzteren das melodische Element in der Singstimme, welches natürlich und sangbar behandelt ist, zu grösserer Geltung.

Ernst Schwaiger. Fünf Gesänge, Op 2. 1. Stille. 2. Jung Olof. 3. Das verlassene Mägdelein. 4. Die Hochländer Wittwe 5. Litthauisches Lied. Wien, J. P. Gotthard. (Einzeln erschienen.)

Die ganze Haltung und Ausdrucksweise in den Schwaiger'schen Liedern hat etwas Fremdartiges und in Folge dessen oft Abstossendes. Ob diese Fremdartigkeit mit innererer Eigenartigkeit zusammenhängt, oder ob sie eine unnatürliche Treibhauspflanze ist, müssen wir aus späteren Compositionen zu erkennen suchen; denn in den vorliegenden Liedern bietet uns der Componist neben manchem Wohlgelungenen, ja Vortrefflichen wiederum auch so viel Barockes, Abstossendes und Banales, dass wir unvermögend sind, aus diesem Opus allein die inneren Zusammenhänge und Ursachen solcher Widersprüche aufzufinden. Während z. B. das „Litthauische Lied" sowohl nach musikalischer als charakteristischer Seite hin eine ganz superbe Composition ist, und auch das zweite und dritte Lied vieles Wohlgelungene aufweist, so enthält das erste und zweite soviel der oben gerügten Eigenschaften, dass wir des Componisten Intentionen, bei dem aufrichtigsten Willen, hier gar nicht zu erkennen vermögen

Bernhard Scholz. Drei Lieder für Mezzosopran, Op. 32. 1. Die Nachtigall. 2. Gretchen's Sehnsucht. 3. Sommermittag. Wien. J. P. Gotthard. (Einzeln erschienen.)

Das bei Weitem gelungenste unter diesen drei Liedern ist das zweite, in welchem die durch das Frühlingsnahen um so leidenschaftlicher erwachende Sehnsucht ganz vortrefflich geschildert ist. Weniger bedeutend, aber immerhin ansprechend ist das erste Lied. Die Bekanntschaft des dritten hingegen, dessen kindisch-laxer Text eine wenigstens der Totalwirkung nach glückliche Composition von vornherein ausschliesst, hätten wir lieber entbehren mögen. β

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Einige Mittheilungen aus dem 1. Bande von „Aus Moscheles' Leben".

Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau.*)

(Ueber Paganini nach seinem ersten Concert in London.) „Dieser lang gezogene Ton, der bis in die innerste Seele dringt, wäre bei Ueberschreitung einer Linie in den unangenehmen Grad des Miauens verfallen, überschritt diese Linie aber eben nicht, sondern blieb der Ton des Paganini, einzig in seiner Art. Die dünnen Saiten, auf denen allein es möglich war, diese Millionen Noten seiner Passagen und Cadenzen hervorzuzaubern, wären mir bei jedem anderen Geiger fatal gewesen, bei ihm waren sie eine unentbehrliche Zugabe. Und endlich waren seine Compositionen so ultraoriginell und eben dadurch mit der ganzen phantastischen Erscheinung so im Einklang und so hinreissend durch seinen Vortrag, dass sie weder den Mangel an Tiefe noch an ernster Arbeit, noch irgend einen anderen Mangel ans Licht treten liessen."

*) Leipzig. Duncker Humblot, 1872.

(Nach dem 6. Concert.) „Es geht mir ganz sonderbar mit ihm; zuerst fühlte ich die höchste Ueberraschung und Bewunderung. Sein Reichthum an den kühnsten Passagen, seine neu entdeckte Quelle von „*sons harmoniques*", die Genialität, mit der er das Heterogenste zu verbinden und effectvoll wiederzugeben versteht, überwältigte meinen musikalischen Sinn so sehr, dass mein Kopf noch mehrere Tage nachher, gleich einer eben gelöschten Brandstatt zu dampfen schien. Auch das innige Gefühl, das er seiner Geige schmelzend wie ein italienischer Sänger zu entlocken wusste, hatte einen unendlichen Reiz für mich, und ich nahm es ihm in meiner Verblendung gar nicht übel, dass er sich dabei jener *maniera del gatto* bediente, welche, wie der Spottname bezeichnet, bei den Italienern verpönt ist, und der ich stets so abhold war, dass ich sie nur einmal in jedem Schaltjahr hören möchte. Genug, meine Bewunderung für dieses Phänomen, bei dem Natur und Kunst gleichen Schritt gehalten haben, kannte keine Grenzen. Jetzt, nach öfterem Hören, ist das Alles anders geworden. In allen seinen Compositionen sind dieselben Effecte, welches Mangel an Erfindung beweist, in seinem Stil und seiner Spielweise entdeckte ich Monotonie. Seine Concerte sind schön,

haben auch grossartige Momente, aber sie erinnern mich an einen Sommerabend, wo auf grüner Wiese ein brillantes Feuerwerk abgebrannt wird: die Schwärmer und sonstigen Stücke immer effectvoll und bewunderungswerth, aber immer dieselben. Seine „Sonate militaire", und wie die anderen Stücke noch heissen, haben südlichen Schmelz, aber in allen commandirt dieser Violinheld durch den unerlässlichen Trommelwirbel, und ist er auch jetzt der Todtschläger seiner Collegen, ich wünsche mir doch ein bischen Spohr'schen Ernst, Baillot'sche Kraft, ja sogar Mayseder'sche Pikanterie."

(Eine Episode aus der ersten Vorstellung des „Fidelio" in London mit der Schröder-Devrient, 1832.) „Die Schröder-Devrient reicht ihrem Florestan-Haizinger in der tragischen Kerkerscene das Stückchen Brod, „das sie schon seit drei Tagen" für ihn im Busen verbirgt, er macht nicht Miene, es zu nehmen; da, mit einem derben Zusatze, während das Publicum in Rührung zerfliesst, flüstert sie ihm wüthend zu: „Nehmen Sies doch, wollen Sie Butter drauf?"

(Erste Aufführung von Beethoven's Missa solemnis unter Moscheles' Leitung in London, 1832.) „Ich hatte mich in das colossale Werk durch Studium ganz versenkt. Zuweilen erschienen mir einzelne Phrasen nicht auf dem Höhepunct kirchlicher Musik; doch diese fielen gegen den Geist, der das Ganze belebt, wie Arabesken einer Zeichnung weg. Der Enthusiasmus meiner englischen Freunde fachte auch meinen Eifer an, die Composition in gehöriger Auffassung zu geben. Das „Benedictus" mit dem himmlischen Violinsolo entzückte Alles."

(Ueber Chopin.) „Ich bin ein aufrichtiger Bewunderer seiner Originalität, er hat den Clavierspielern das Neueste, Anziehendste gegeben. Mir persönlich widersteht die gemachte, oft gezwungene Modulation, meine Finger straucheln und fallen über solche Stellen, ich kann sie üben, wie ich will, ich bringe sie nicht ohne Anstoss heraus."

(Ueber die „Sinfonie fantastique" von Berlioz, nach dem Clavierauszuge.) „Ich möchte kaum darüber urtheilen, ehe ich die Partitur kenne, aber ich kann mich nicht mit den ewigen Unisonos, Octavengängen und Tremulandos aussöhnen. Ich finde nicht die Basis einer gesunden Harmoniefolge; vielmehr scheint mir das „Dies irae" und der Hexensabbath von einer krankhaften Phantasie zu zeugen; auch schürzt sich die Entwickelung der aufeinander gehäuften Figuren oft zu einem gordischen Knoten; wer zerhaut ihn? Aber Wärme und Poesie hat der junge Mann, und einzelne Stellen erinnern mich in ihrer Grossartigkeit an einen antiken Torso."

Tagesgeschichte.

Musikbrief.

Die Festtage in Bayreuth.

(Schluss.)

Trübselig begann der Mittwoch, der eigentliche Festtag, trübselig waren Fortgang und Ende: es regnete von Nacht zu Nacht. Böse Wetterwolken zogen wie unheilkündende Raben an den Bergen hin; hoffend und bangend blickten wir nach oben, muthlos wieder zur Erde. Alle Bauernregeln über Regen und Sonnenschein wurden hervorgesucht. Die Schwalben flogen hoch in der Luft, — ein gutes Zeichen! Der Haushaltungs-Vorstand Matz I. sass am Eingange seiner Wohnung und plauschte mit dem Nachbar; die Beiden könnten uns vielleicht Aufschluss geben, ein Tropfen Blut vom Riesen Fafner — und wir verständen die Sprache der Vögel. Aber das Zeitalter der Riesen ist vorbei. Es regnet!! Die Hühner verlassen das schützende Obdach, man hat die Meinung, das bedeute Gutes. Und es regnet immer noch, und heftiger als zuvor. Wie heisst es im Sprichwort: Morgenregen und —, sagen wir wohlklingender: Regen am Morgen und Tanz im Alter währen nicht lange. Obs wahr sein mag? Um 10 Uhr sollte sich der Festzug beim Hrn. Banquier Feustel ordnen, schon versuchten einzelne Damen dem Himmel zu trotzen; immer lebendiger ward es auf den Wegen nach dem Festplatze. Wie sie elastischen Schrittes dahineilen, diese fahrlässigen Sopranistinnen und Altistinnen! Elastisch? Natürlich, tragen sie nicht Gummischuhe? Au! Keine denkt an das Finale der Neunten, Jede nur an die nächste Stunde! Wenn sich nun die ganze Gesellschaft erkältet, was dann? Sie sind doch sehr überspannt, diese Damen; finden Sie das nicht auch? Freilich sind sie das, Jede hat einen Regenschirm! Au! Dass Ihr Berliner die losen Glossen doch nicht lassen könnt! Giesst es jetzt nicht förmlich? Freilich thut es das, was thut es jedoch uns? Wir bleiben im Trockenen, erinnern Sie sich nicht, dass Wagner bereits gestern für den allerschlimmsten Fall einen mehrstündigen Aufschub ankündigte? Warten wir das Weitere ab! Die Zeit verging, träge flossen zwar die Stunden dahin; Keiner wusste etwas Gewisses, Jeder erwartete die Ankunft eines Boten mit wichtigen Depeschen. Statt dessen kam der Meister selbst, und die eigentliche Grundsteinlegung fand zur bestimmten Stunde, wenn auch nicht in der zuvor festgesetzten Ausdehnung, auf dem Bauplatze statt. Das Musikcorps der „leichten Reiter" spielte den Huldigungsmarsch von Wagner, die üblichen Hammerschläge wurden gethan, die üblichen Beilagen dem Steine in die „Versenkung" mitgegeben: ein Telegramm des Königs von Bayern, gleich ehrenvoll für den Absender wie für den Empfänger, eine vierzeilige Strophe von der Hand des Dichtercomponisten, deren genauen Wortlaut ich nicht festzustellen vermag, mindestens vier abweichende Lesarten existiren. Um diese Zeit langte ein telegraphischer Gruss der „Wagneriana" aus Berlin an; ich theile folgende Verse daraus mit:

Dem kühnen Streiter, der einst Deutschlands keusche Muse
Aus tiefer Schmach erhob, und deren strahlendstes
Juwel er heut, an seinem Namenstag, enthüllt:
Dem Mann, so gross im Wollen, grösser im Vollbringen,
Mag seiner fernen Freunde Gruss zum Herzen dringen!

Kurz, aber inhaltschwer darf man den Act des Festspiels nennen, dessen Schauplatz draussen am Sophienberge war, unvergesslich bleibt uns Allen das Nachspiel im Theater. Es begann um 12 Uhr. Auf der Bühne postirten sich die Sänger; Wagner erschien mit seiner Familie und den nächsten Freunden. Die Heiterkeit der vorangegangenen Tage war einem tiefen Ernste gewichen. Die feierlichste Stunde dieser inhaltschweren Festwoche hatte begonnen. Hr. Bürgermeister Muncker begrüsste den Meister und gedachte der doppelten Bedeutung des 22. Mai; die Rede, schlicht in der Form, warm im Tone, ihrem Inhalte nach mit der Grundstimmung, welche die Situation ergab, aufs Glücklichste consonirend, machte einen sehr guten Eindruck und wurde lebhaft applaudirt.

Hierauf las Wagner mit edlem, würdigem Vortrage ein oratorisches Meisterstück ab, auf welches weiter einzugehen ich wohl nicht nöthig habe, da es die Leser des „Wochenblattes" bereits gedruckt in Händen haben. Der Chor, welcher als symbolischer Vertreter des „deutschen Geistes" den „Morgengruss" zu singen hatte, intonirte das schöne Quartett aus den „Meistersingern": „Wach auf! es nahet gen den Tag, ich hör singen im grünen Hag ein wonnigliche Nachtigall". Hr. Feustel brachte dem Könige von Bayern ein Hoch, in welches die Versammlung lebhaft einstimmte. Klangen hier schon die Jubelrufe aus dem *ff*, so erreichte der Enthusiasmus doch noch eine Steigerung, als derselbe Redner in gleicher Weise des deutschen Kaisers gedachte. Ich kann mich nicht entsinnen, jemals eine zündendere Wirkung des Wortes erlebt zu haben, als in jenem Augenblicke. Manches Auge war unvermerkt feucht geworden. Darüber werden die bübischen Creaturen, welche im Wagner-Theater nur eine Bayreutherbude, in den „Nibelungen" eine Reihe von Jongleurkünsten, in der mustergiltigen Aufführung der 9. Symphonie nichts weiter als einen Hokuspokus erblicken, vielleicht ungläubig oder achselzuckend lächeln; meinetwegen, kümmern wir uns nicht weiter um diese Marodeure!

Ich vermuthe, jedes Sonnensystem enthält seine Planeten, Monde und Kometen, wundere mich also gar nicht, dass der Ruhm des deutschen Dichters Richard Wagner in den Pfingsttagen auch einen „Poeten" als veritables Nebelgestirn nach Bayreuth ge-

zogen hatte: „Carl Wilhelm Sauter vom deutschen Reich, kaiserlich deutscher Patriot, genannt Sauter von der Pegnitz. Autor und Eigenthümer seiner selbst verfassten poetischen Klänge, Uraniden, Orionen, seiner Selbstbiographie nebst dem System seiner Natur- und Lebensphilosophie, Gedichte auf Schiller's dramatische Charaktere u. s w. Litterat, Dichter, Naturphilosoph, Astralide, welcher glaubt, dass durch die Sonne von Stern zu Sternen der Menschengeist fortlebt." Ob der Mann nicht eigentlich Sauteur heisst, d. i. Tausendkünstler? Tausendsasa?

Wir sassen bei Tisch und waren nicht mehr beim ersten Glas, da erschien Sauter und bot uns ein Octavblättchen zum Kauf an, welches zwei Gedichte enthielt: „Die feierliche Grundsteinlegung des deutschen Nationaltheaters nach Richard Wagner's Idee zu Bayreuth", und „Auf den Siegesthurm". Ein schlauer Held, dieser Astralide, kommt ganz *à propos* in der günstigen Stunde, die jener Weise meinte, als er behauptete:

Wahrhaft edel und gut
Ist nur der gesättigte Mensch!

Gutmüthig entrichtete Jeder von uns die üblichen 3 Kreuzer und erstand das Carmen, ja viele kauften am anderen Tage auch noch die zweite Auflage; die erste war bald vergriffen. Obgleich nun das Blättchen „vor Nachdruck warnt" — der Herausgeber behält sich auch „das Uebersetzungsrecht" vor —, so kann ich doch der Verlockung nicht widerstehen, aus dem ersten Gedichte eine Strophe mitzutheilen:

Herrlich die Rosen im blühenden Mai
Lachen zu Pfingsten ganz heiter,
Alle die Menschen ergötzen sich frei
Immer im Leben noch weiter.
Und da festlich im schönen Bayreuth
Wird für die Frühlingserde geweiht
Auch eine Rose, als Grundstein formiret,
Heiliges Pfingstfest, dir Ruhm gross gebühret.

Mit emsiger Unverdrossenheit regnete es „immer noch weiter"; vielleicht wollte *Jupiter pluvius* nur die „versenkte Rose" begiessen, auf dass sie wachse und gedeihe, dann wäre Sauter's Einfall eine „Inspiration" gewesen, und die Neidhämmel, welche aus den reichlichen Thränen des Himmels eine tiefe Verstimmung über Wagner's Beginnen folgerten, hätten sich (zum wievielten Male!) eine Voreiligkeit zu Schulden kommen lassen. Gefreut mag es Manchen haben, dass am 22. Mai nicht ein Sonnenstrahl nach Bayreuth gelangte. Nun, wir trösteten uns allmählich, und was uns einerseits verloren ging, das gewannen wir auf der anderen Seite durch eine concentrirte Stimmung; in Grau gehüllt lag die Aussenwelt, für uns war sie todt.

Zu einer ganz neuen Welt erschlossen sich die Pforten um 5 Uhr, der gesegneten Stunde, welche für den Beginn des Concerts — die Leser wissen, dass sie unter dem herkömmlichen Ausdrucke etwas Ungewöhnliches zu verstehen haben, — bestimmt war. Alles trug ein festliches Gepräge, auch das Ueberflüssigste in den weiten Räumen, ich meine das Pult, welches man für den Dirigenten hingestellt hatte. Wozu braucht der Meister ein solches Möbel, da er Alles auswendig kann? Wie die sinnige Natur selbst den todten Baumstamm mit frischem Grün schmückt, so hatten freundliche Hände das entbehrliche Holz zum Träger zweier Lorbeerkränze gemacht, von denen der eine aus weiter Ferne angekommen war. Die Enden seiner weissen Atlasschleife enthielten in goldener Schrift die Widmung: „Dem grossen Meister der Wagner-Verein in Wien".

Die Aufführung begann mit dem Kaiser-Marsch. Vorweg muss ich bemerken, dass die Akustik des Theaters eine herzlich schlechte war, es mag zwischen den gewaltigen Klangmassen und dem verhältnissmässig kleinen Zuhörerraum ein ganz natürliches Missverhältniss bestehen, welches kein Architekt der Welt zu beseitigen im Stande wäre, vielleicht sind es nur einzelne Logen, welche darunter zu leiden haben; Eines ist gewiss: mich hatte das Geschick auf einen wahren Aschenbrödelplatz geführt. Wie ichs auch anstellen mochte, der Ton des Blechorchesters prallte wie zurückgeworfen von rechts an das Ohr, von links strömte mir dagegen das Uebrige zu. Nur bei sanfteren Stellen zeigte sich diese auffallende und störende Erscheinung nicht.

Nachdem ich den vier Proben möglichst viel Aufmerksamkeit geschenkt habe, dürfte es mir gestattet sein, bezüglich der Aufführung mich kürzer zu fassen. Wagner dirigirte äusserlich zurückhaltender, freilich vermochte er bei einzelnen Stellen nicht seinem natürlichen Ungestüm den Durchbruch zu wehren, „doch sag ich nicht, dass das ein Fehler sei!" Wenn irgendwo, so heiligt hier der Zweck die Mittel, und den mehr nase- als hochweisen Splitterrichtern, die — *procul a Jove, procul a fulmine* —, also der hinreissenden Gewalt des Augenblicks nicht ausgesetzt, nur aufs Hörensagen hin ihren Kohl pflanzen und zu Markte bringen, gebe ich folgende Zeilen von Karl Heinzen zur geneigten Beachtung:

Weil seichte Wasser keine Wellen schlagen,
Wollt ihr das Meer als ruhelos verklagen!

Würde mir die Aufgabe, mit wenigen Worten den Gewinn dieser Stunde anzugeben, dann müsste ich sagen, was Viele hier in Berlin nach Anhörung der von Wagner (1871) dirigirten C moll-Symphonie aussprachen: So werden wir die Symphonie in diesem Leben nicht wieder hören! Weil nun der Glaube an orchestrale Genüsse im Jenseits auf sehr schwachen Füssen steht, muss man das Kleinod, wie es die Erinnerung „aus der Stimmung Gold" allmählich sich formt, festzuhalten suchen. Es wird freilich — das ist auch des Schönsten Loos — nach und nach im Strome der Zeit versinken, tiefer und tiefer, aber, wie vom Nibelungenhort, bleibt uns zuletzt noch sein lichter Schein, der zertheilt des freudlosen Tages Nebel und macht erträglicher des Lebens Mühen. „Leuchtende Lust, wie lachst du so hell und hehr!"

In reinster Verklärung erschien besonders das Adagio. Ich möchte dem Leser nach diesen sieben Worten am liebsten ein achtes ersparen, es ist schwer, durch die nüchterne Lettersprache eine schöne Vision zu beschreiben. Denke ich mir, „in einer Stunde, wo man dem Weltgeist näher als sonst", wäre es möglich, sich ganz loszulösen von Allem, was uns an die Erde fesselt, ein Neues ahnend, das Alte vergessend, und stelle ich mir weiter vor, dass in diesem Zustande des Traumwandelns die Seele sich zu äussern veranlasst würde, dann hätte ich ungefähr ein Gleichniss gewonnen, um Denen, welche diese „Meditation für Orchester" nicht gehört, anzudeuten, wie mir zu Muthe gewesen ist; für die Anderen, welche dabei waren, bedarf es keiner Worte, das kürzeste wäre noch immer zu lang! Entrückt lauschten die Hörer, jubelnd dankten sie, als der letzte Ton verhallt war.

Und als der Zauber gelöst, der Bann gebrochen, zerstob die Menge, die Gasflammen wurden ausgelöscht, die Thüren geschlossen; wie ein verwunschenes Schloss, wann die Mitternachtsstunde vorüber, lag das Theater, öde und still. Nach einer Weile betraten wir die hellen Räume in der „Sonne", zum Fest-Bankett hatte man uns geladen. Ueber Koch und Kellner will ich schweigen, vor dem Weine wurde gewarnt! Nicht blos unter, sondern auch in der Sonne gibt es nichts Vollkommenes.

Wagner erhob sich und brachte folgenden Trinkspruch: „Bei festlichen Gelegenheiten gehört das erste Wort dem Landesherrn, er ist der Wohlthäter für Alle. Für mich ist der Fürst dieses Landes weit mehr; was er mir gab, das reicht über mein Dasein weit hinaus in die ferne Zukunft. Als mir die Rückkehr nach Deutschland verstattet war und man nicht wusste, was mit mir anzufangen sei, als besonders unsere Conservatorien nicht wussten, wozu ich gut sei, da sprach dieser hohe Herr grossherzig: „Komm zu mir, ich will dir deine Sorge abnehmen. Frei sollst du sein, um ganz deiner Kunst leben zu können." Auf dieses Verhältniss gründet sich nun auch das Fest, welches uns hier zusammengeführt hat. Stimmen Sie mit ein in den Ruf: „Hoch Se. Majestät Ludwig II., Bayerns herrlicher König!" Mit hellem Klang trafen sich die Gläser, — Trink-Symphonie No. 1!

Der Toast, welchen Richard Wagner auf Bayreuth ausbrachte, lautete ungefähr so: „Ich möchte jetzt noch der Stadt gedenken, die mich und Sie, meine verehrten Gönner und Freunde, so festlich aufgenommen hat. In den Zeitungen beschäftigten sich die Journalisten mit dem Namen der Stadt, sie sprachen von der Errichtung einer Bayreutherbude. Das scheint mir eine ganz falsche Auffassung der Etymologie des Namens zu sein, denn

wir sind hier beim Reuth, wir befinden uns hier an dem Orte, wo man das Unkraut ausrottet, und wie man einst den Wald ausgereutet und eine liebliche Stadt gepflanzt hat, so wollen auch wir ausreuten die fremdländische Aftermuse, die Zerrbilder der Kunst. Es sind Witze darüber gemacht worden, dass unser Theater in der Nähe des Irrenhauses stehen wird. Sie kennen die Gründe, die mich bestimmt haben, diese Stadt zu wählen, daran aber dachte ich nicht, dass Bayreuth eine so gesunde Luft hat, dass es die Wahnsinnigen gesund macht. Wer verrückt geworden ist, den heilen hier weise Aerzte. Es wäre gar nicht übel, wenn wir hier in der Nähe dieses grossen Irrenhauses ein Haus errichteten für euch Alle, ihr Verirrten, ihr vom deutschen Geiste Abgeirrten, in dem ihr geheilt würdet von all den Fratzen und Entstellungen der Kunst, die ihr vom Auslande herüber genommen habt, zum Hohne des Auslandes, das euch verlacht! Euch Allen, die ihr in der Irre geht, möchte ich zurufen: Kommt her! wir geben hier etwas Besseres, etwas Naturgemässeres, etwas Schärferes, aber Gesundes, aus dem deutschen Geiste heraus, gesund wie das Klima, gesund wie der Sinn der Bewohner dieser Stadt. Dieser Sinn wird hier gepflegt auf den Schulen; wir haben hier gelehrte Schulen, an deren Spitze Männer stehen, die fähig sind, darüber nachzudenken, ob das blos das Rechte ist, was die Professoren der deutschen Universitäten als Bildung vertreten." In ausgeführter Weise erzählte Wagner von seinen Beziehungen zu Bayreuths wackerer Bürgerschaft und einzelnen hervorragenden Männern; die schliessliche Mahnung, anzustossen auf den seltenen Geist, den unverdorbenen Sinn der Bayreuther, beherzigten wir nach bestem Vermögen.

In der zweiten Rede erging es den Zeitungsschreibern recht übel! Man wolle indess nicht diese und die Presse überhaupt mit einander verwechseln. Dass die Beihilfe der letzteren heutzutage auch für Wagner's Unternehmungen eine unbedingt nothwendige ist, bedarf keines weiteren Nachweises. Wenn nun der Meister von Journalisten, Recensenten, Reportern u. dergl. spricht — ich weiss nicht mehr, welchen Ausdruck er gebrauchte, — und von diesen Leuten behauptet, sie schwätzten blos, producirten aber nichts, sie verständen oft nicht einmal deutsch zu schreiben, — wer möchte auftreten und sagen: das ist nicht wahr? Ich könnte in einem Athem ein halbes Dutzend redseliger und schreiblustiger Burschen nennen, die zu jeder Stunde bereit sind, gegen Wagner's Bestrebungen aufzutreten, ohne dass ihre Berechtigung dazu jemals einem vorurtheilsfreien Leser erfindlich gewesen wäre. Meist sind diese sauberen Patrone gar nicht musikalisch und sie haben den Cynismus, sich mit diesem Mangel noch zu brüsten, sie besitzen die Eitelkeit, auf ein solches Gebrechen sich noch etwas einzubilden! Von der Sprache lasst mich schweigen, aber man darf es einen Skandal nennen, wenn Subjecte, die nicht einmal die Fertigkeit des Declinirens sich angeeignet haben, Katheder und Richterstuhl besteigen, um ästhetisch-philosophisch zu radebrechen oder im einseitigen, abgekürzten Verfahren den Stab zu brechen. Man weiss oft nicht, soll man sich über die Bosheit und Unverschämtheit ärgern oder angesichts der Unwissenheit sich amusiren; wer aber zeitlebens darunter zu leiden gehabt hat, für den passt jenes zornigen Dichters Spruch:

Wenn Einem nur Hass und Dummheit begegnen:
Es ist kein Spass, die auch noch segnen!

Nun gibt es noch eine Sorte Schriftsteller, die ist nicht dumm, vermag auch die Feder mit Leichtigkeit zu führen, aber was sie gibt, Kern und Schale, Inhalt und Form, — Alles ist undeutsch, in jeder Zeile das Bestreben, die französische Causerie mit ihren Frivolitäten bei uns einzuführen, die grösste That, sie wird lediglich — beplaudert. Ein solcher „Causeur" kennt kein Erbarmen, er schreibt über Alles, was zwischen Himmel und Erde geht und steht, fleucht und kreucht. Ich hab ihn auf dem Strich, die Zeitungen führen ihn meist unterm Strich. Der „geistreiche Feuilletonist" umplaudert das letzte Pferderennen, das neueste Ballet, Industrie- und Kunstausstellungen, Frühjahrsparaden und Herbstmanöver, Nilfahrten und Kriegsabenteuer, Nordlicht und Reichstag, Südfrüchte und Kreisordnung, schwere Damm-, Wolken- und Einbrüche; natürlich „erzählt" er auch bei Gelegenheit von Wagner-Festen, wenn es nicht gelingt, ihm in die Feder zu fallen. Aber fragt mich nur nicht wie! Von Musik versteht er nichts, das ist sein Vorzug, sein Stolz, desto besser weiss er im Gothaischen Kalender und in Toiletten-Fragen Bescheid. Ein solcher Berichterstatter würde über die neunte Symphonie nichts zu sagen wissen, jedoch im beliebten Stile des gebildeten Damenschneiders uns viel erzählen von „hoch und edel gewachsenen Blondinen, lichtblauen oder tiefschwarzen, sammetweichen Augen, von klugen Köpfchen auf zierlichen, aschblonden Locken auf weissen Schultern, von decollettirten Pensée-Atlas-Kleidern, von der Tunica nebst allen Besätzen, Schleifen und Garnituren"; er vergässe auch — so weit geht nämlich die Gewissenhaftigkeit dieser Herren — die weissen Unterkleider nicht! Solche Plauderer hat Wagner vielleicht im Sinne gehabt, als er zu wiederholten Malen sich gegen die Journalisten wandte. Diesen ekelhaften Schwätzern sollte die Theilnahme an einem Feste, wie das Bayreuther war, nur unter der Bedingung gestattet sein, dass sie den Mund und die Tinte halten. Da aber die Sonne eher als das Sprech- und Schreibwerk derartiger Helden zum Stillstehen zu bringen wäre, so empfiehlt es sich, schon heute nachzudenken, welche Mittel angewandt werden müssen, um diese litterarischen Heuschrecken im Jahre 1874 von Bayreuths Fluren fern zu halten!

Um gewissenhaft zu sein, darf ich nicht verschweigen, dass manchen Hieb gegen die Tagespresse eine abweichende Beurtheilung gefunden hat. Auch die Eingeweihten, welche im Stande sind, für eine Aeusserung den tieferliegenden Grund aufzufinden, schüttelten wohl einmal den Kopf, nicht als ob das Gesagte falsch sei, nein, sie hegten nur die Besorgniss, dass es leicht falsch verstanden werden möchte. An jungen Brauseköpfen fehlt es nirgends, die sind schnell geneigt, für jedes scharfe Wort die Adresse in nächster Nähe zu suchen, sie werden stets voraussetzen, auf bestimmte Personen wäre gemünzt, was doch im Allgemeinen gilt, also eine höhere Bedeutung hat, obgleich es freilich als ein Ergebniss langer Erfahrung vielen einzelnen Fällen seine Entstehung verdankt. Bei dem Festmahl stellten sich derartige Bedenken als begründet heraus. Eine durchgehende Dissonanz — vorbereitet war sie nicht! — trübte die Harmonie für kurze Zeit. Mit ihrer Auflösung fiel die der Gesellschaft zusammen, wobei freilich noch andere Gründe mitwirkten. Wagner hatte uns bereits gegen 10 Uhr verlassen, um die Zweig-Niederlassung des tapfern Magdeburger Stammes (und dessen Häupt- und Rebling) zu besuchen, der für sich bleiben musste, weil er der Unzulänglichkeit des Raumes wegen nicht *in corpore* bei uns sein konnte. Niemand wusste, ob der Meister zurückkehren werde oder nicht, das Letztere fürchtete man.

Wie üblich, suchten wir im Reichsadler Ersatz und fanden ihn auch dort. „Die letzten Stunden des letzten Abends lasst uns ausnützen, denn morgen ist ja Alles vorbei!" Und es geschah also! Am Donnerstage lichteten sich die Reihen der Festtheilnehmer erheblich, jeder Zug entführte liebe Freunde, neue und alte Bekannte, — ein traurig Wort, das Fahrwohl! Aber, es musste geschieden sein, darum: Auf Wiedersehen! Die „Familie" blieb noch in Bayreuth, sie besuchte am Nachmittag den Festplatz und die Bürgerreuth. Im heiteren Sonnenschein lag noch einmal all das Schöne vor uns, welches wir nach wenigen Stunden verlieren mussten.

Am Freitag zerstoben die letzten Häuflein in alle Winde; die Einen zogen nach der fränkischen Schweiz, die Anderen fuhren gen Nürnberg, wir dampften ab nach Leipzig. Weil aber uns die Trennung gar zu schwer wurde, so berief der Höchst-Commandirende des Leipziger Corps Alle noch einmal zu einem letzten Appell für den Abend des nächsten Tages, ferner entbot er aus deutschen Weinbergen der Trauben Saft, aus deutschen Wäldern des Waldes Meister. Ich grüsse auf diesem Wege die fröhliche Kameradschaft!

Während die Musiker in Bayreuth ihren Congress hatten, tagten in Leipzig die Philologen; ich fuhr mit einigen dieser gelehrten Herren nach Berlin zurück. Sie wussten viel zu erzählen von interessanten Vorträgen, anregenden Verhandlungen. Mein Nachbar, der Mathematiker, vertiefte sich in die Heimlichkeiten eines neuen Zahlensystems, er nahm sich vor, seine Secundaner schon am anderen Morgen damit bekannt zu machen. So was kommt in der musikalischen Welt sehr selten vor! Die

Versuchung, Parallelen zu ziehen, war stark. Welche Rührigkeit in anderen, wissenschaftlichen Kreisen! Wie sticht sie ab gegen den trägen Indifferentismus unter den Musikern!

Der Zug hält. Schon belästigt der wirbelnde Staub unserer Residenz das Auge, der Lärm der grossen Stadt betäubt das Ohr. Meiner wartete noch ein ganz specielles Malheur. In der Nähe des Bahnhofes stiess ich auf einen „Tonkünstler", der fragte: Woher? Ich antworte ganz obenhin: Bayreuth! Wagner! Theater! Nibelungen! Inwendig bin ich verstimmt, dass nun gerade ein solch unbedeutender Bursch, ein solch schwachköpfiges Häslein mir über den Weg laufen muss. Der Name Wagner veranlasst den Mann, sich der Beziehungen zu erinnern, welche er „für seine Person" zu dem Reformator hat. Ein naher Verwandter besitzt den Clavierauszug von „Tannhäuser", den „Lohengrin" hat er selbst vor mehreren Jahren einmal durchgespielt, nur die „Meistersinger" sind ihm „weiter nicht bekannt", aber damals, „wie der Streit war, stand viel in den Zeitungen". Nach diesem — Armuthszeugniss kommt trotzdem sofort der Kritiker hinterdrein spaziert; der versichert, dass es ihm eigentlich noch nicht gelungen sei, „den Wagner'schen Sachen Geschmack abzugewinnen; — das heisst, Alles was wahr ist, na ja, stellenweise da ist gewiss manches Schöne drin". So kohlt dieses armselige Menschenkind weiter. „Was war denn eigentlich los in Bayreuth? Ich hab wohl hin und wieder gelesen, aber —" Ich falle ihm in die Rede: Was los war? Ein Geburtstag und ein Begräbniss! Ein Mann, Namens Wagner, feierte jenen, einen gewissen Stein haben sie beerdigt! „So, so? 's war wohl hübsch?"

Da geht er hin! Vergnügt, mit sich und der Welt zufrieden; ihn plagen weder Scrupel noch Zweifel, denn wer nichts weiss, der zweifelt auch nicht!

Hol ihn —, doch nein, ich will sagen: Heil ihm! Er hat mich der Wirklichkeit zurückgegeben! Jetzt fühle ich wieder heimischen Boden unter meinen Sohlen, nun ist kein Zweifel mehr: ich bin in — Berlin. Wilhelm Tappert.

Kürzere Berichte.

Dresden. Die todte Saison gebiert doch noch einige Wunderdinge. Bekanntlich durften unsere Kammermusici nicht nach Bayreuth pilgern, da sie unentbehrlich, unbeurlaubbar wären. Aber die gleichzeitige Beurlaubung von HH. Köhler (Bass), Jäger (1. Tenor), Degele (1. Bariton), Kainz-Prause (Primadonna) ist trotzdem ermöglicht worden. Ist das nicht wunderbar? — Hr. Riese von Nürnberg (Tenor) sang gastirend den Raoul mit ausserordentlichem Erfolg. Die schöne, sehr starke Stimme steht ausser Zweifel Weiteres müssen weitere Rollen ausweisen. — Hr. Decarli (von Braunschweig) ward nach seinem Marcel, den er mit edler Tonbildung und spielgewandt durchführte, sofort engagirt — an Stelle — Scaria's, der urplötzlich seine Entlassung durchgesetzt hat. Unsere Wagner-Opern erleiden damit den Verlust einer Hauptzierde. — Marie Krebs ist soeben mit einem beträchtlichen Uebergewicht von Lorbeeren und Goldstaub aus Amerika hieher heimgekehrt.

München, 3. Juni. Am 28. Mai fand die erste Vorstellung von Wendelin Weissheimer's „Theodor Körner" statt. Diese Oper, deren eingehende Besprechung ohne Hilfe eines Clavierauszuges bei so bedeutender Länge (sie zählt fünf Acte und ein Vorspiel) fast unmöglich ist, errang sich, Dank der freigebig eingestreuten Weber'schen Chöre mit verstärkter Besetzung, einen sogenannten *succès d'estime*. Das Buch, von Louise Otto verfasst, erzählt uns in biographisch-capitelhaften Abschnitten das Leben des Helden, dessen eigenen populären Gesängen wir oft genug begegnen. Wir haben es also mit einer patriotisch gemeinten, tableauartigen Darstellung, nicht mit einem Drama zu thun. Die Folge davon ist, dass der Hörer sich nie zu einem wirklichen Interesse erheben kann. Der (Vorspiel genannte) erste Act zeigt uns die zaghafte Bürgerschaft einer deutschen Residenz, auf dem Hauptplatze promenirend. Die in ihrer Spiessbürgerlichkeit erbärmliche Menge wird durch die hinzutretenden Helden Körner und Lützow nach und nach so haranguirt, dass wir zu Ende des Actes es schon mit einem Volke von Spartanern thun haben, — eine Scene, die beständig ins derb Komische zuschlagen drohte, bis schliesslich zu rechter Zeit die Ph „Deutschland muss siegen oder untergehen!" den Untergang Vorspiels verhütete. Der nächste Act macht uns mit Toni Ad berger bekannt; ihr Liebesduett mit Körner wird durch kaiserliche Deputation unterbrochen, welche den Hofpoeten bringt, wozu der Theaterchor hinter der Scene „Heil dem Dicht singt. Aber selbst diese „Sirenenstimmen" vermögen den He nicht zurückzuhalten: mit der Phrase: „Am Tag der Fre sehen wir uns wieder!" fällt der Vorhang. Toni Adamberge hiermit abgethan; sie erscheint nur noch im vorletzten Act, von Theodor's Tod zu träumen. Für die eigentliche Hand des Stückes ist sie überflüssig, und das um so mehr, als Körner an Elise Lützow (geborene von Ahlefeld) seine „Walküre" fi Die jetzt folgende Scene der Einsegnung der Lützow'schen Se in der Kirche hat Weihe und Stimmung und würde, wenn patriotische Phrase bis dahin nicht schon zu sehr geherrscht h noch viel besser wirken. Dass der im Textbuch enthaltene Ch „Ein feste Burg" wegblieb, ist nur zu loben; er ist bereits mehr ganz unbekannt. Im nächsten Acte begrüssen uns di Wald von Kitzen gelagerten Lützower mit Weber's herrli „Was glänzt dort vom Wald". Indem der Waffenstillstand clamirt wird, überfallen die Franzosen die muthige Schaar, Kö wird verwundet und findet (4. Act) freundliche Pfleger in Gärtner Häuser und dessen Frau, kehrt genesen (5. Act) zu Kameraden zurück, singt Weber's zündendes „Schwertlied", we die Franzosen wieder angreifen. Die Lützower singen wäh der Schlacht und während Theodor von Elise Abschied n Weber's „Hör uns Allgütiger" — eine geradezu unmögliche tuation. Die Franzosen werden geschlagen, die „wilde, verwe Schaar" bringt die Leiche ihres Tyrtäus aus dem Kampfe zurück ein langer Klaggesang beschliesst die Oper. Weissheimer's M folgt der Wagner'schen Bahn im zu wahren Sinne des Wor d. h. die ganze Oper ist eine fortlaufende Reminiscenz an Wagn eine musikalisch-eigene Individualität wird man nirgends wahr. Auch die im Studium Wagner's wurzelnde Instrumenta weist an keiner Stelle schöpferische Begabung auf, — sie erre trotz der grössten Verschwendung der Mittel ihr Vorbild w im Kräftigen noch im Zarten, und so wird denn auch an di Oper mehr das Streben als das Vollbringen zu rühmen sein. Darstellung war von Seite des Hrn. Vogl (Körner) gut, im Uebri nur genügend zu nennen — allerdings fiel die lohnendere gabe dem Chor, der besonders Weber's Gesänge schwung wiedergab, zu. — Das jüngst stattgehabte 3. Orator vereinsconcert dieses Jahres erfreute uns durch sein sorgfä gewähltes Programm und durch die präcise Durchführung einzelnen Nummern. Dasselbe lautete: „Gottes Zeit ist allerbeste Zeit", Motette von J. S. Bach; „Elegischer Gesa von Beethoven; Kirchenarie von Stradella (interessirte durch Krückl's hervorragend feinen Vortrag. Dieser geschätzte Sän zur Zeit an der Augsburger Oper engagirt, trat zum ersten M vor das Münchener Publicum und erntete ob seines verständn und gemüthvollen Gesanges reiche Anerkennung); „Nachtgesa aus dem Reichardt'schen Goethe-Cyklus für vierstimmigen C ohne Begleitung (bisher in München noch nicht gehört, ma einen liebenswürdig bescheidenen Eindruck); „Pater noster" Solosopran und vierstimmigen Chor von Giuseppe Buonamici, C positionsschüler von Rheinberger (bildete in befriedigendster W den Abschluss der ersten Abtheilung); „Frühlingslied" (No für Frauenstimmen von Bargiel (zeichnet sich, wenn auch n durch besondere Originalität, so doch durch anmuthige Fri aus); vier kleinere Clavierstücke, componirt und vorgetragen Hrn. Herrmann Scholtz; Liebesliederwalzer von Brahms; „Sa Marie", Lied von F. v. Holstein und „Jagdlied" von Mend sohn (Dr. Krückl fand in den letzteren Stücken Gelegenh seine sinnige Auffassung als Liedersänger zu bethätigen); „ Wasserfee", Chorlied mit Clavierbegleitung von Rheinberger (dem Chore mit sichtlicher Liebe vorgetragen). Die Compositio von H. Scholtz und Brahms verdienten und erhielten den haftesten Beifall. — Gestern hielt die k. Musikschule ihr 1. (jähriges Prüfungsconcert. Das Programm enthielt: 1) Ouver

ommernachtstraum". 2) Clavierconcert (G moll, 1. Satz) scheles, gespielt von Frl. Bertha Herbeck aus Lyon, im e Schülerin des Hrn. C. Bärmann. 3) Violinconcert , 1. Satz) von Rode, gespielt von Georg Gottlieb aus Nürn- im 2. Jahre Schüler des Hrn. Concertmeister Walter. geistlich Lied", vierstimmige Motette von Carl Kliebert g, im 2. Jahre Compositionsschüler des Hrn. Prof. Rhein- 5) Concertino für Violoncell von Romberg, gespielt von ner aus Deggendorf, im 2. Jahre Schüler des Hrn. Hof- Werner. 6) Präludium und Fuge (G moll) für die Orgel ch, gespielt von August Moosmair aus Ingolstadt, im 4. Schüler der Orgelclasse des Hrn. Prof. Rheinberger. nconcert (Gesangscene) von Spohr, gespielt von J. Schuster nchen, im 4. Jahre Schüler des Hrn. Concertmeister Abel. ierconcert (F moll) von A. Henselt, gespielt von Hans Buss- aus Braunschweig, im 4. Jahre Schüler des Hrn. C. Bär- Als die besten Leistungen sind No. 1, 4, 6 und 9 zu be- n. Hrn. Hans Bussmeyer möchten wir in Haltung, Vortrag chnik als einen bereits „flügge gewordenen" Virtuosen be- n. — In diesen Tagen führte auch der akademische ten-)Gesangverein vor geladenen Gästen eine komische e: „Palmira, oder der Zug des Herzens" auf, deren Text v. Ziegler (Civilbeamten) durch den musikalischen Diri- les Vereins, Hrn. Heurung, sehr glücklich componirt wurde. 's egyptisch königliches Herz hatte bisher trotz den Bitten rstellungen Sarastro's für keinen Sterblichen Liebe em- können, bis ihr dereinst in schwacher Stunde eine raphie zu Händen kam, an welcher zwar der Kopf abge- war, die aber der Fürstin etwas zeigte, was sie bisher noch nirgends erblickt hatte, nämlich einen langen, spitzen Zu diesem Fracke nun den entsprechenden Kopf zu finden, ihre höchste Lebensaufgabe, und nachdem sie ihre Um- durch ihre Laune genugsam gequält hatte, erkennt sie en Gästen eines Wiener Vergnügungszuges den ersehnten sitzer, dankt dem Throne ab und eilt als Photographen- nach Wien. Die Chöre der Slaven, die Familienscene hrenden Engländers, namentlich das Finale des zweiten eugen von so dramatischem Talente des Componisten (von urist), dass wir deshalb dieser im Uebrigen harmlosen ung erwähnen. M.

Concertumschau.

den-Baden. 1. Musikalische Matinée für classische Musik: ire, Scherzo und Finale von Schumann, „Manfred"-Entr'act inecke, 2. Rhapsodie hongroise von Liszt-Müller, Cla- räge des Hrn. Zimmer (Compositionen von Rubinstein des 3. Concertes], Bach und Chopin), Violinvorträge des ontardon.

rlsbad. Je weniger in weltstädtischen Bädern die der Curconcertprogramme mit den Kunstfortschritten klang steht, um so erfreulicher ist die Ausnahme dieses s. Die von einem Freunde unseres Blattes vorgenom- Durchsicht von ca. 100 Programmen weist auf: Raff, Bar- oldmark, Bruch, Westmeyer, Holstein, Joachim, Schubert- c, F. Liszt, H. Berlioz u. s. w. und z. B. den Kaiser- R. Wagner's an die 40 Mal wiederholt! Capellmeister Capelle ist der junge Labitzky.

arlottenburg. Symphonieconcert zum Besten der Augusta- l-Lotterie am 13. Juni unter Leitung des Hrn. O. Less- und unter Mitwirkung der Sängerin Frl. Marie Leh- nd der verstärkten Berliner Symphoniecapelle: Sinfonia von Beethoven, „Tannhäuser"-Ouverture von Wagner, der Kreuzritter aus Liszt's „Legende von der heiligen h", Festmarsch zur Beethoven-Feier von O. Lessmann, von Liszt („Mignon") und O. Lessmann.

ssau. 6. Concert der herzogl. Hofcapelle: 4. Symph nie von en, Ouverture „Fingalshöhle" von Mendelssohn, Gesang- o des Frl. Pauli, Claviervorträge der Frau Starke aus (G moll-Concert von Mendelssohn, „Novellette" von Schu- nd B moll-Scherzo von Chopin).

ster. Am 12. Juni vom Pianisten Hrn. G. Leitert ver- anstaltetes Concert: Ouverture No 3 zu „Leonore" von Beethoven, Claviersoli von Schumann (A moll-Concert), Leitert, Chopin und Liszt etc.

Lemberg. 2. und 3. Concert des Galizischen Musikvereins: Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck, 4. Symphonie von Beethoven, Concerto grosso in G moll für Streichorchester von Corelli, Streichsextett in G dur von J. Brahms, Es dur-Rondo für Pianoforte von Mendelssohn, As dur-Polonaise von Chopin, Lieder von Mendelssohn und Moniuszko.

Liegnitz. Am 31. Mai und 4. Juni Concerte der HH. Julian, Nicasio und Manuel Jimenez aus Trinidad de Cuba unter Mitwirkung der Sängerin Frl. v. Hugo aus Leipzig: Claviertrios von Beethoven (Op. 70, No. 1) und Mendelssohn (C moll), Lieder für eine Singstimme mit Begleitung von Pianoforte und Violine von M. Hauptmann, Gesang-, Clavier-, Violin- und Violoncellsoli. — Sämmtliche Leistungen fanden nach uns zugehender Mittheilung verdienten, einige Gaben einen für dort ganz ungewöhnlichen Beifall.

Paris. 14 vortreffliche Privatsoiréen für Kammermusik, in der Zeit vom 5. Nov. 1871 bis 1. Juni 1872 unter Mitwirkung der HH. Armingaud und Léonard (Violine), Mas (Viola), Jacquard (Violoncell), Taffanel (Flöte) und de Bailly (Flöte) von Frau Szarvady veranstaltet mit folgenden Werken: Concert für Pianoforte, Violine und Flöte mit Streichorchester von Bach, Clavierquintette von J. Brahms (zwei Mal), Schubert und Schumann, Streichquartette von Beethoven (No. 8, 10, 11, 14 und 15), Mendelssohn (Es dur), Mozart, Schubert (Es dur) und Schumann (A dur), Clavierquartette von J. Brahms (A dur und G moll), Castillon, Mendelssohn (D moll), Mozart (G moll) und Schumann, Claviertrios von Beethoven (im Ganzen sechs verschiedene), Chopin, Haydn (G dur, als Duo gespielt), Hiller (Serenade), Mendelssohn (D moll und C moll), Reber (Des dur), Rubinstein (B dur), Saint-Saëns, Schubert (B dur), Schumann (D moll und F dur) und Weber (mit Flöte und Violoncell), Sonaten für Pianoforte und Violine von Bach (No. 2), Beethoven (in G dur und Op. 47), Lalo (D dur), J. Raff (E moll und A dur) und Schumann (D dur), Sonaten für Pianoforte und Violoncell von Beethoven (D dur), Chopin und Lalo, Variationen in D dur für dieselben Instrumente von Mendelssohn, „Märchenbilder" für Clavier und Viola von Schumann, Sonate für Clavier und Flöte von Bach, Pensées fugitives von Heller und Ernst.

Solothurn. Liedertafelconcert am 10. Mai: Scenen aus der „Frithjofsage" von M. Bruch, Männerchöre von Mendelssohn und Billeter, Ungarische Tänze von Brahms-Joachim, Adagio für Violine von Schepp, Kaiser-Marsch von Wagner für Pianoforte und Violine bearbeitet (!!). — Abschiedsconcert des Violinisten Hrn. W. Margadant unter Mitwirkung des Pianisten Hrn. Schepp und Baritonisten Hrn. Frölicher: Sonaten von Beethoven (Op. 30. No. 3) und Nardini, Violinconcert von M. Bruch, Vocalsoli von Händel, Schumann und Thooft, Nummern aus Schumann's „Faschingsschwank" etc.

Sondershausen. 4. Lohconcert: Ouverture No. 3 zu „Leonore" von Beethoven, Entr'act aus der Musik zu „Kurprinz Friedrich Wilhelm" von C. Reinecke, Concert für Flöte mit Begleitung des Orchesters von Terschak (Hr. Heindl), „Mazeppa" von F. Liszt, „Im Walde", Symphonie von J. Raff.

Zürich. 1. (sommerliches) Symphonieconcert in der Tonhalle: B dur-Symphonie von Beethoven, „Kamarinskaja" von Glinka, Ouverture zur „Fingalshöhle" von Mendelssohn, C moll-Clavierconcert von Beethoven und kleinere Stücke von Heller („Waldstücke") und Chopin, vorgetragen von Hrn. Musikdirector Arnold aus Luzern.

☛ Die Einsendung bemerkenswerther Concertprogramme zum Zwecke möglichster Reichhaltigkeit unserer Concertumschau ist uns stets willkommen. D. Red.

Engagements und Gastspiele.

Aachen. Die preuss. Hofopernsängerin Frl. Marianne Brandt, welche — neueren Berichten zufolge — ihr Londoner Gastspiel bis zum 20. Juli auszudehnen beabsichtigt, wird nach Beendigung desselben im hiesigen Stadttheater drei Mal auftreten. — **Berlin.**

Hr. Krolop ist für die Hofoper wieder engagirt worden. Am 14. d. M. fand im Opernhause die letzte Opernvorstellung („Oberon") vor den Ferien statt. Im Kroll-Theater traten am 8. d. M. Frl. Lauterbach als Gräfin und Frl v. Terée als Susanne gastirend in „Figaro's Hochzeit" auf. An derselben Bühne begann Hr. Th. Wachtel jun. vom Hoftheater zu Dessau am 12. d. M. als Georg Brown ein Gastspiel; am 14. sang Hr. Wachtel nochmals dieselbe Partie und liess dann am 16. den unumgänglichen Chapelou im „Postillon" folgen. Im Nationaltheater traten ausser den ihr Gastspiel weiterführenden Damen Köchy, von Ferenczy und Winkelmann und Hrn. von Illenberger noch Frl. Auguste Levy, Frl. Marie Hennig (Beide von hier), Hr. Thomasczek vom Hoftheater zu Altenburg und Hr. Varzel vom Stadttheater zu Düsseldorf während der vergangenen Woche als Gäste auf. — **Dresden.** Frl. Clementine Proska aus Wien wurde auf drei Jahre als Coloratursängerin für die hiesige Hofoper engagirt. An Gästen waren die jüngsten Opernvorstellungen fast überreich; wir hörten die HH. Decarli vom herzogl. Hoftheater zu Braunschweig, Riese vom Nürnberger Stadttheater, Krolop aus Berlin und Antou Erl vom Braunschweiger Hoftheater. Der Letztere ist, wie es scheint, bereits für die hiesige Bühne engagirt. Nächster Tage wird ferner der k. k. Hofoperusänger Hr. Labatt aus Wien zu einem Gastspiel hier eintreffen. — **Frankfurt a. M.** Frl. M. Hauck setzte ihre hiesigen Darstellungen am 10. d. M. als Marie im „Waffenschmied", am 12. als Susanne in „Figaro's Hochzeit" und am 14. als Zerline im „Don Juan" fort. Die Coloratursängerin Frl. Prohaska aus Wien hat mit der hiesigen Stadttheaterdirection einen dreijährigen Contract abgeschlossen. — **Hannover.** Frau Barnay-Kreutzer wurde neuerdings für die hiesige Oper engagirt. Am 10. d. M. sang Frl. v. Domasi aus Frankfurt a. M. hier die Prinzessin in den „Hugenotten"; Tags darauf wurde mit Weber's „Freischütz" die Opernsaison des Hoftheaters geschlossen. — **Leipzig.** Am 14. d. M. debutirte Frl. Link vom Stadttheater zu Cöln als Gretchen in Gounod's „Faust" und wurde seitens des Publicums freundlich aufgenommen. — **Magdeburg.** Am 10. („Weisse Dame") und 13. d. M. („Freischütz") gastirte im Victoria-Theater Hr. Speith von der Hofoper zu Dessau; bei der zweitgenannten Vorstellung wirkte ferner noch eine Gastin, Frl. v. Ferenczy vom Nationaltheater zu Berlin, mit. — **Mannheim.** Am 14. d. M. gastirte hier im „Fidelio" der grossherzogl. baden. Hofopernsänger Hr. Benno Stolzenberg aus Carlsruhe; die Leitung der Oper hatte diesmal der königl. preuss. Hofcapellmeister Hr. Carl Reiss aus Cassel übernommen. — **Prag.** Die Abschiedsvorstellung der Italiener im Neustadttheater bot am 9. d. M. Fragmente aus „Traviata", „Troubadour", „Rigoletto" und „Dom Pasquale". Im czechischen Nationaltheater gastirten am 14. d. M. die HH. J. Schwarz vom Hoftheater zu Altenburg als Rigoletto und Andreoli di Stagno von der Hofoper zu Madrid als Herzog im „Rigoletto". — **Stuttgart.** Hr. Dr. Pockh vom Darmstädter Hoftheater gab am 16. d. M. hier den Cardinal in der „Jüdin". — **Weimar.** Die k. k. österreich. Hofopernsängerin Frl. Ilma von Murska wird demnächst als Prinzessin in „Robert der Teufel" hier auftreten. — **Wien.** Die hiesigen Gastspiele der Damen Orgeni und Grün erreichten nur kurze Dauer und waren nur von mässigem Erfolge begleitet. Frl. Orgeni beschloss ihre Darstellungen am 9. d. M. als Gretchen, und Frau Grün beendete die ihren am 14. als Donna Elvira, nachdem sie zuvor (am 10.) noch als Selica aufgetreten war. Am 15. wurde mit „Rienzi" die Opernsaison des Hoftheaters geschlossen; die Ferien dauern bis 31. Juli. Bald nach der Wiedereröffnung des Hofopernntheaters werden an demselben Frl. Tellini und Frl. Schröder, Beide vom Hoftheater zu Stuttgart, eine Reihe von Gastvorstellungen geben.

Kirchenmusik.

Leipzig. Thomaskirche am 15. Juni: „Ihr Kinder Israel, lobet den Herrn", Motette für 2 Soprane und 1 Alt mit Orgelbegleitung von Mendelssohn; „Siehe, um Trost war mir sehr bange", Motette von E. F. Richter. Nicolaikirche am 16. Juni: „Aus der Tiefe rufe ich" von E. F. Richter. — **Carl** Schlosskirche am 26. Mai: „Hoffnung lässt nicht zu Sc werden" von Kücken; „Alta trinita beata", italienische aus dem 15. Jahrhundert (für vierstimmigen Chor bearbei H. Giehne); „Steig auf, du Lied im höhern Chor" Hauptmann. Am 2. Juni: „Aus meines Herzens Grund H. Giehne; „Der Herr ist Gott, sein ist Himmel und von Beethoven (für Chor bearbeitet von H. Giehne). — **Ch** St. Johanniskirche am 16. Juni: „Gesegnet ist der Ma sich auf den Herrn verlässt", Chor (mit dem Choral „Wer Schutz des Höchsten ist") von H. Bellermann. St. kirche am 16. Juni: „Mache dich auf, werde Licht", capella von F. Kücken. — **Dresden. Frauenkirche am 15** „Richte mich, Gott, und führe meine Sache", achtstimmi tette von Mendelssohn; „Die Nacht ist gekommen", Ab von M. Hauptmann. — **Düsseldorf.** Garnisonkirche Juni: „Jehóva, deinem Namen sei Ehre, Macht und Ruhm", Ch X.; „Sanctus dominus deus Sabaoth" von Bernhard Ans. W „Der Herr ist auferstanden", Chor von A. Neithard weiss, dass mein Erlöser lebt" (mit dem Choral „Christ ist mein Leben"), fünfstimmige Motette von Joh. Mich. „Wenn ich ihn nur habe" von C. Breitenstein; „J sei ewig Preis", für vier Männerstimmen von Adam Gum heimer; „Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz", sechsst Motette von Andr. Hammerschmidt; Sätze aus dem 68. für achtstimmigen Chor von Ferd. Schulz, Op. 30. — **W** Stadtkirche am 16. Juni: Achtstimmiger Chor aus dem 50. von F. Wüllner. — **Wien.** K. k. Hofcapelle am 16. Juni: Messe in B von J. Haydn mit Einlagen von Secht Salieri. K. k. Hofpfarrkirche zu St. Augustin am 16 Grosse Messe in F (neu) nebst Einlagen von Antou Bruc Dominicanerkirche am 16. Juni: Sonntagsmesse No. 3 in R. Führer mit Einlagen von C. Wolf und L. Weiss kirche zu Altlerchenfeld am 16. Juni: Messe in C von M. H mit Einlagen von J. Krall und Cherubini.

Opernübersicht.

(Vom 8. bis 15. Juni.)

Leipzig. Stadtth.: 8. Prophet; 11. Fra Diavolo; 14. Marg — **Berlin.** Königl. Opernhaus: 9. Czaar und Zimmerman Maurer und Schlosser; 14. Oberon. Kroll-Th.: 8. F Hochzeit; 9. Alessandro Stradella; 10. Martha; 11. Freis 12. u. 14. Weisse Dame; 13. Troubadour; 15. Jüdin. Natio 8. u. 12. Waffenschmied; 9., 10. u. 14. Hugenotten; 11. Freischütz; 13. Martha. Walhalla-Volksth.: 12. u. 14. Bursche. Friedrich-Wilhelmstädt. Th.: 8. u. 9. Ente mi Schnäbeln (Jonas). — **Breslau.** Lobe-Th.: 10. Flotte Burscl Herr und Madame Denis (Offenbach). — **Dresden.** Königl. H 8. Lohengrin; 9. Martha; 11. Fra Diavolo; 12. Freischüt Hans Heiling; 15. Hugenotten. — **Frankfurt a. M.** St 9. Orpheus in der Unterwelt; 10. Waffenschmied; 12. Fi Hochzeit; 14. Don Juan. — **Hannover.** Königl. Hofth.: 1 genotten; 11. Freischütz. — **Magdeburg.** Victoria-Th.: 10. Dame; 13. Freischütz. — **Mannheim.** Grossherzogl. Hof Nationalth.: 9. Lustige Weiber von Windsor; 14. Fidel **München.** Königl. Hof- und Nationalth.: 9. Lohengrin; 11. non; 13. Margarethe. — **Prag.** Deutsches Landesth.: 10. Po von Lonjumeau. Neustädter Th.: 9. Fragmente aus La Tr Dom Pasquale, Il Travatore und Rigoletto. Novomestské di 8. Prodaná nevesta (B. Smetany); 14. Rigoletto. Letni di na hradbach: 10. Princezna Trebizondská; 13. u. 15. Ca prsten („Morilla" von Hopp). — **Stuttgart.** Königl. Hoftl Hugenotten; 13. Rigoletto. — **Weimar.** Grossherzogl. H 10. Stumme von Portici. — **Wien.** K. k. Hofopernth.: 8. schütz; 9. Margarethe; 10. Afrikanerin; 12. Lohengrin; 14 Juan; 15. Rienzi. Carl-Th.: 8. Insel Tulipan; 14. u. 15. T Alcazar (Offenbach). Theater an der Wien: 13. Voyage en (Bazin); Le petit Faust (Hervé). Strampfer-Th.: 8. u. 1 Traviata; 9. Lucia di Lammermoor; 14. Moses.

Journalschau.

Echo No. 24. Eine Stimme der Natur. Untersuchungen über das Echo. — Das Requiem seit hundert Jahren und das Requiem von F. Lachner. Von A. W. Ambros. — Kunstnachrichten. — Beilage: Nachrichten und Notizen.

Neue Berliner Musikzeitung No. 24. Berichte und Notizen.

Neue Zeitschrift für Musik No. 25. Kritik („Die Auswanderer" von F. Mair). — Berichte und Notizen.

Urania No. 5. Aus der Kinderwelt. Gedichte von J. Altmann. — Beschreibung einiger Orgeln. — Besprechungen. — Aufführungen. — Vermischtes. — Musikbeilage: 2 Choralvorspiele von Th. Kewitsch.

Musikalische Kannegiesserei.

Signale No. 30 zur Wahrung ihres Charakters als musikalisches Witzblatt:

„Auch die Bayreuther Nibelungentheatergrundsteinlegungsaffaire — das bestgepuffte und bereclamirte musikalische Maiereigniss — ist glücklich überstanden. Hauptphasen desselben waren: Vervehmung der Kritik überhaupt und Hinauswerfungsversuch eines Recensenten im Besonderen, Adorirung des Herrn und Meisters in allen Dur- und Molltonarten, die historischen Probereden und Redeproben des Genannten, gründlichste Bierprüfung (schade, dass Hr. Senff nicht wenigstens diesem, seinem Urtheilsvermögen als Redacteur eines musikalischen Blattes noch am ehesten sich anpassenden Theil des Festes beigewohnt hat!), der „Kaiser-Marsch", der „Huldigungsmarsch", und dann auch noch ein wenig die „Neunte", welche man in Bayreuth noch nie so gut gehört zu haben sich erinnert".

Vermischte Mittheilungen und Notizen.

* Die neueste Aufstellung der bei der Tonkünstlerversammlung in Cassel thätigen Solisten nennt Frl. M. Breidenstein aus Erfurt, Frau Hempel-Kristinus aus Cassel, Frl. M. Hertwig und Frl. M. Klauwell aus Leipzig, Fr. Dr. Merian-Genast aus Weimar, Fr. Müller-Berghaus aus Chemnitz, Fr. Raff-Genast aus Wiesbaden, die HH. Prof. Fitzenhagen aus Moskau, Fleischhauer und Leop. Grützmacher aus Meiningen, R. Heckmann aus Leipzig, Jacobsen aus Leipzig, Jacobsohn aus Bremen, Klesse aus Leipzig, Jul. Krause aus Berlin, Lorleberg aus Cassel, von Milde und L. Müller aus Weimar, Ratzenberger aus Düsseldorf, Rundnagel und E. Schmitt aus Cassel, von Schlözer aus St. Petersburg, Svendsen aus Christiania, Uhlrich aus Sondershausen, Urspruch aus Frankfurt a. M., Voigtmann aus Sangerhausen, Wilhelmj aus Wiesbaden und Wipplinger aus Cassel. Als Dirigenten werden die HH. Erdmannsdörfer, Hempel, Lassen und Müller-Hartung gegenüber einem Orchester von circa 110 Mann und einem Chor von 250 Sängern in Function sein. — Als Notiz dürfte manchem Festtheilnehmer die Nachricht angenehm sein, dass für dieses Fest auf allen Stationen der Magdeburg-Leipziger und Halle-Nordhausen-Casseler Bahn zur Hälfte des Preises und zu allen Zügen (Schnell- und Personenzügen) giltig Billets zu haben sind. Diese haben eine Dauer vom 23. Juni bis 5. Juli und sind ohne Legitimationskarten zu bekommen, sodass auch den Zuhörern diese Vergünstigung zu Theil wird. Da zu hoffen steht, dass auch andere Eisenbahndirectionen in gleich liberaler Weise verfahren werden, so wird es im Interesse der an der Casseler Versammlung Betheiligten liegen, sich bei den betreffenden Bahnen selbst darnach zu erkundigen.

* Hr. Dr. J. Alsleben in Berlin, Vorsitzender des dortigen Tonkünstlervereins, richtet an die deutschen Tonkünstlervereine die Bitte, „dem gemeinschaftlichen Abkommen gemäss bei der bevorstehenden Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins in Cassel sich durch Delegirte vertreten zu lassen, welche zu einer daselbst zu vereinbarenden Zeit zu einer Berathung über die Interessen der verbundenen Vereine zusammentreten".

* Die diesjährigen Berliner Hofopernferien dauern bis zum 15. August.

* In München sollen im Ganzen vier Musteraufführungen Wagner'scher Opern unter Bülow's Leitung stattfinden, und zwar zwei des „Fliegenden Holländer" und zwei von „Tristan und Isolde". Den Holländer wird Hr. Kindermann und den Tristan Hr. Vogl singen.

* Neuerdings wurde wieder einmal das Gerücht verbreitet, das Scala-Theater zu Mailand beabsichtige im nächsten Frühjahr Wagner's „Tannhäuser" und „Lohengrin" unter persönlicher Leitung des Componisten, dem auch das Recht der Rollenvertheilung zugestanden sein sollte, zur Aufführung zu bringen.

* Carl Goldmark's Oper, „Die Königin von Saaba", welche jetzt vollständig fertig gearbeitet ist, dürfte zunächst im Wiener Hoftheater über die Bretter gehen.

* Rheinberger's Oper „Des Thürmers Töchterlein" soll kommenden Herbst auch an der Berliner Hofoper in Scene gehen.

* Das Franzius-Theater in Gohlis bei Leipzig wurde am 16. d. M. mit dem „Troubadour" eröffnet

* Der dänische Pianist Hr. F. Hartvigson hat mit Glück in einem der letzten philharmonischen Concerte in London debutirt. Er hatte, wie schon einmal erwähnt, den Muth, Liszt's Es dur-Concert zu spielen.

* Die beiden Häupter der Deutschen freien Hochschule in Berlin, die HH. Jacobi und Graf Tyszkiewicz, sind in ein sehr bedenkliches Verhältniss zu einander gerathen. Der Hr. Graf hat eine für den Stifter wenig schmeichelhafte „Denkschrift" über gewisse Vorfälle anfertigen und in Umlauf setzen lassen, in den letzten Nummern der „Post" sind hingegen sehr amusante Verhältnisse des Hrn. Grafen selbst in die Oeffentlichkeit gebracht worden.

Gestorben. Der namentlich um die Inscenirung Wagner'scher Opern in München hochverdiente Opernregisseur Dr. Reinhardt Hallwachs ist am 2. d. M. in Auerbach (Grossherzogthum Hessen) im besten Mannesalter gestorben. — Der als Componist, Orgelvirtuos und Pianist bekannt gewordene Stuttgarter Conservatoriumsprofessor E. Tod ist am 7. d. M. verschieden. — Freiherr von Nass, ein Schüler L. Spohr's und namentlich in den musikalischen Kreisen Dresdens sehr geachtet, starb daselbst am 8. d. M.

Kritischer Anhang.

Emil Krause. Sonate für Pianoforte und Violine, Op. 30. Hamburg, Fritz Schuberth.

Dieses Op. 30 enthält zwar keine absolut schlechte oder hässliche Musik, aber durchgehends doch nur solche, von der man eigentlich nicht weiss, weshalb sie niedergeschrieben und gedruckt worden ist. Hat man den ersten Satz dieser Sonate durchgespielt, so sieht man unwillkürlich seinen Partner an, als wollte man fragen: „Sollen wir weiter gehen oder nicht?", nicht weil man die Sache nicht versteht, sondern einfach, weil sie keinen Reiz hat. Wollen wir deshalb diese Sonate auch nicht geradezu verdammen, so müssen wir doch befürchten, dass dieselbe neben dem vielen Vorzüglichen und Mittelguten, was diese Gattung bereits aufzuweisen hat, einen schweren Stand haben dürfte.

G. H. W.

Gustav Jensen. 2 Stücke für Violine und Pianoforte, Op. 1. No. 1. Romanze. No. 2. Allegro appassionato.

Dass der Name Jensen in der musikalischen Welt einen guten Klang hat, wird dem vorliegenden Op. 1 insofern zu Statten kommen, als dadurch von vornherein die Aufmerksamkeit auf dasselbe gelenkt wird. Wir gönnen ihm diesen Vortheil von Herzen gern, denn es kann auch an und für sich entschieden Anspruch auf freundliche Beachtung machen, und wer es kennen gelernt, wird sich gewiss nicht unbefriedigt fühlen. Dem naheliegenden Vorwurf, dass namentlich das zweite Stück entsetzlich schwer zu spielen sei, ist der Componist von vornherein dadurch begegnet, dass er die beiden Stücke auf dem Titel ausdrücklich als „für den Concertvortrag bestimmt" bezeichnet. Wir wollen deshalb hierüber nicht mit ihm rechten, wenngleich nicht zu leugnen ist, dass die Sache, vom praktischen Standpunct aus betrachtet, immerhin ihre bedenkliche Seite hat. Es muss aber freudig constatirt werden, dass sowohl Form als Inhalt der vorliegenden Stücke ein beredtes Zeugniss dafür ablegen, dass es dem Componisten weder an der erforderlichen Technik fehlt, um aus seinen Gedanken Etwas machen, noch auch an eigenen Gedanken, um seine Technik, verwerthen zu können. — Spieler mit tüchtig gebildeter Technik mögen die Stücke einmal ordentlich vornehmen; denn vermittelst des blossen Durchspielens ist hier nicht viel zu erreichen. G. H. W.

Arnold Gassmann. Das deutsche Lied, für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen 10 Ngr. Zürich und St. Gallen, P. J. Fries.

Trotzdem dass der 1. Tenor am Ende dieses Liedes bis zum eingestrichenen H in die Höhe getrieben wird, dürfte dasselbe nicht von zündender Wirkung sein: wir meinen, es macht sich dasselbe auf dem Papier besser, als in *praxi*, da die Stimmführung jener Glätte entbehrt, die dem einfachen Volksgesange eigen sein muss. Am Clavier klingt Manches recht gut, was dem Sänger nun und nimmer passen kann. —e—

Eduard Tauwitz. 3 Lieder für 4 Männerstimmen, Op. 94. titur und Stimmen 22½ Sgr. Leipzig und Weimar, Rob.

Die Texte, sämmtlich von Heinrich Pfeil („Des Sängers — „Zum Quartett gehören Vier" — „Sänger-Testament") sind nicht, wie sich vielleicht schon aus den eben mitgetheilten U schriften errathen lassen dürfte, hochpoetischen Inhalts, aber warm empfunden und werden, da sie in gleicher Eigenschaf sikalisch wiedergegeben sind, die fröhliche Stimmung der Si kreise erhöhen, namentlich No. 2, welches Lied die Saite Humors in vollem Maasse anschlägt, ohne sich jedoch zu schlagen. Der Componist ist auf die Intentionen seines Di eingegangen und hat den rechten Ton, die passende Klan gefunden. Bei No. 1 wird der Sänger gut wandern, bei behäbig trinken, bei No. 3 „Sängertestament" aber in sich kehren und bedenken: — Alles mit Vorsicht und in bescheic Maasse, des dereinstigen Endes halber. --e-

Ferdinand Möhring. 12 deutsche Chorgesänge für Sopran Tenor, Bass. Mit verbindenden Worten von Rudolph S Op. 77. Partitur à Heft 12½ Sgr. Die 4 Stimmen à 28 Sgr. Schleusingen, Conr. Glaser.

Das uns vorliegende 2. Heft, No. 7—12 enthaltend, zunächst: „Prinz Friedrich Carl", einfach und frisch, wie Worte verlangen. No. 8: „Vor Metz" von Schlotmülle Marschbewegung componirt, hat mehrere recht interessante moniefolgen. No. 9: „Der Schmied von Sedan" (Th. H erfreut sich eines guten Stimmenflusses. Auch No. 10—12: deutschen Gräber in Frankreich", „Zuversicht" und „Frie hymne" werden von Vereinen für gemischten Chor nicht u gesungen werden. Hrn. Möhring's Muse hat etwas Körnige Naturwüchsiges. --e-

Richard Wüerst. Drei Lieder aus Paul Heyse's „Jungbrun für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, Op. 57. 1. Tag wird kühl. 2. Ein Stündlein sind sie beisammen ge 3. All meine Herzgedanken. Berlin, Bote & Bock.

Diese Lieder erfreuen durch Wohlklang, Sangbarkeit Natürlichkeit, ohne deshalb Anspruch auf höhere Bedeutun machen; sie seien daher gebildeten Dilettanten bestens empfol β.

Briefkasten. *Th. G.* in *St. G.* Sie haben uns bez. der Kirchenmusik seinerzeit falsch verstanden. Die betr. Angaben mi uns immer gleich nach den Aufführungen zugehen. Die von Ihnen beliebte Zusammenstellung ist daher unverwendbar. — radezu naiv finden wir Ihren Vorschlag, Ihre Messe von R., dem Sie sie gewidmet haben, „in empfehlendem Sinne" bespreche lassen. — *A. Sch.* in *D.* Wir können Ihnen kaum den rechten Grund zum Abbrechen der betr. Versuche angeben. — *R. S.* i So viel wir wissen, wird man Ihnen in dieser Beziehung von Königsberg aus dienstbar sein können, wo J. M. vor seiner n vollen Redactionsführung lebte und in gewissen dortigen Kreisen ein eigenthümliches Andenken zurückgelassen hat. — *C. C.* i Einverstanden! — *F. N.* in *C.* Wir könnten Ihnen mit ähnlichen Ergötzlichkeiten, die dieser Herr Doctor an anderen Orten übt hat, dienen. Kommt Zeit, kommt Rath!

Anzeigen.

Zur gef. Beachtung für die Herren Musikverleger.

J. Pickenhahn in Leipzig,

Anstalt für Noten-Stich und -Druck, Lithographie und Steindruckerei.

= Prompteste Bedienung bei billigster Berechnung. =

[218.]

[219.] **Offene Stelle für Musiker.**

Gesucht: Ein Dirigent für den städtischen Männergesangverein zu Neuss. Adr. **Vorstand** dieses Vereins.

[220.] Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

Waldmärchen.

Concertskizze für Pianofor

componirt von

Jos. Rheinberger.

Op. 8. 20 Ngr.

Tarantella

für Pianoforte zu vier Händen componirt von

Jos. Rheinberger.

Op. 13. 22½ Ngr.

[221.]

Verlag von Rob. Forberg in Leipzig.

Novasendung No. 4 von 1872.

Bach, Dr. O., Op. 22. Trio No. 2 (Es dur) für Pianoforte, Violine und Violoncell. . 4 15

Behr, François, Op. 304. Poésies musicales pour Piano.

No. 1. Solitude. . . . . — 10
„ 2. Désir d'amour. . . . . — 12½

Bolck, O., Op. 33. Charakterbilder. Sechs leichte Clavierstücke zur Bildung des Vortrags.

No. 1. Erinnerung an süsse Vergangenheit. — 5
„ 2. Scherz und Ernst . . . . . — 5
„ 3. Carnevalstreiben . . . . . — 5
„ 4. Frühlingssehnsucht . . . . . — 5
„ 5. Greif mich . . . . . — 5
„ 6. Ländlicher Tanz . . . . . — 5

Brah-Müller, Gustav, Op. 33. Zwei Sonatinen für Pianoforte.

No. 1. A dur . . . . . — 17½
„ 2. G moll . . . . . — 15

Germer, H., Op. 17. Auf Meereswogen. Tonstück für Pianoforte . . . . . — 15

—— Op. 18. Sehnsucht. Tonstück für Pfte. — 12½

Kindscher, L., Op. 12. „Wo sie weilt". Gedicht von E. Reiniger. Humoristische Trilogie einer und derselben Person: Dichter, Bräutigam, Ehemann, für eine Basstimme mit Begleitung des Pianoforte . . . . — 10

Kontski, Ant. v., Op. 220. Fünf Phantasien über russische Lieder für Pianoforte.

No. 1. Die Augen. Der Kienspahn. 2 Romanzen von L. Jotti. . . . . — 15
„ 2. Lass mich, von P. Makazow. Ich erwarte dich, von W. Sokolow. — 17½
„ 3. Ich kenn ein Auge, v. H. Kotschubey. Lang wart ich auf dich, v. P. Makazow. . . . . — 15
„ 4. Zwei kleinrussische Lieder . . — 17½
„ 5. Hail Columbia. Gott erhalte den Czaaren. Amerikanische und russische Nationalhymne. . . . . — 15

Kunkel, Gotthold, Op. 25. Vier Gesänge für Bariton mit Begleitung des Pianoforte.

No. 1. Am Rheine. Dichtung von H. v. K. — 5
„ 2. Trinklied. Aus dem Schenkenbuch von F. Hornsèck . . . . . — 5
„ 3. Nur kurze Zeit. Nach einer Dichtung des Schweden Topelius, von Hans Wachenhusen . . . . . — 5
„ 4. Dann schnell Camillenthee. Aus dem Buche der Liebe von E. M. Oettinger. . . . . — 5

Merkel, O., Hurrah, Germania! Ged. von Freiligrath, für vier Männerstimmen. Part. und Stimmen . . . . . — 7½

Nessler, V. E., Op. 56. Drei Grabgesänge für vierstimmigen Männerchor. No. 1. Am Grabe eines Jünglings. Ged. v. H. Stein. No. 2. Am Grabe einer Jungfrau. Ged. v. F. Oser. No. 3. Letzter Gang. Ged. v. H. Pfeil. Partitur und Stimmen . . . — 15

Staab, J., Op. 36. Le Retour au Monde. Mazurka brillante p. Piano . . . . . — 5

—— Op. 40. La Paix rétablie, Nocturne p. Piano. — 10

—— Op. 44. Kladderadatsch. Grosses Potpourri für Pianoforte . . . . . — 15

Stiehl, H., Op. 86. Spaziergänge im Schwarzwald. Vier Stücke für Pianoforte.

No. 1. Auf der Höhe . . . . . — 10
„ 2. Im Walde . . . . . — 10
„ 3. Im Höllenthal . . . . . — 10
„ 4. Am Titisee . . . . . — 10

Vogel, M., Op. 9. Zwei Tanz-Rondos im leichten und angenehmen Stil und mit besonderer Berücksichtigung für den Gebrauch beim Unterricht für Pianoforte.

No. 1. Polonaise . . . . . — 10
„ 2. Polka . . . . . — 10

—— Op. 12. Drei Märsche für Pianoforte zu vier Händen.

No. 1. Festmarsch . . . . . — 10
„ 2. Trauermarsch . . . . . — 10
„ 3. Triumphmarsch . . . . . — 7½

Wieniawski, H., Op. 3. Souvenir de Posen. 1re Mazurka caractéristique pour Violon avec accompagnement de Piano . . . . — 15

—— —— transcrite pour Piano seul par Josef Wieniawski . . . . . — 12½

Zopff, H., Op. 34. Fünf Männerquartette.

No. 1. Sonntagsfeier, von Reinick. Partitur und Stimmen . . . . . — 7½
„ 2. Auswandererlied, v. Glasbrenner. Partitur und Stimmen . . . . — 10
„ 3. Der Krieger Heimkehr, von Ph. H. Wolff. Partitur und Stimmen — 7½
„ 4. Orientalisches Concertino aus den „Bildern des Orients" von H. v. Stieglitz. Partitur u. Stimmen. — 10
„ 5. Kuckuckslied aus: „Verlorne Liebesmüh", von Shakespeare. Partitur und Stimmen . . . . . — 7½

[222.] Bei **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschien:

Photographie in Visitenkartenformat

von

Richard Wagner.

7½ Ngr.

[223.] **Einen Tonkünstler,**

theoretisch und praktisch ausgezeichnet, kann ich demnächst vermitteln. **F. Vollmer,** Institutsdirector in Hannover.

Im Verlag von

J. Rieter-Biedermann

[224.] *in Leipzig und Winterthur.*

Danse des Sylphes

de la

Damnation de Faust

de

Hector Berlioz

transcrite pour le Piano

par

François Liszt.

Preis 20 Ngr.

Marche des Pélerins

de la Sinfonie

Harold en Italie

de

Hector Berlioz

transcrite pour le Piano

par

François Liszt.

Preis 1 Thlr.

Marche de Supplice

de la Sinfonie fantastique (Episode de la Vie d'un Artiste)

de

Hector Berlioz

transcrite pour le Piano

par

François Liszt.

Preis 25 Ngr.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig erschien soeben:

[225.] **Portrait**

von

Robert Franz.

Mit Facsimile.

Gezeichnet und gestochen von **Adolf Neumann.**

Weiss 22½ Sgr. — Chin. 1 Thlr.

Agenten für seinen Musikverlag

sucht für Frankreich, Belgien, England, Italien, Amerika etc. etc.

[226.] **P. Jürgenson**

in Moskau (Russland).

Zur Separatausgabe gelangten soeben:

Systematisch-alphabetisches Verzeich

[227.] der in Deutschland erschienenen

Compositionen

von

Franz Schubert.

(Mit ausschliesslicher Berücksichtigung der Originale in allen den Fä solche im Druck erschienen sind.)

Preis 7½ Ngr.

Litterarisches Verzeichn

der im Druck erschienenen

TONWERKE

von

Robert Schumann.

(Mit genauer Angabe der Titel, der Zeit der Entstehung und Veröffe der Compositionen, der Ueberschriften zu den einzelnen Sätzen, der Tem Taktbezeichnungen, der Tonarten, der Textanfänge, der Verleger, der Pl der sämmtlichen Uebertragungen, sowie mit einem ausführlichen Sach

Angefertigt von Alfred Dörffel.

Preis 15 Ngr.

In derselben Weise erschienen bereits früher:

Thematisches Verzeichniss

der in Deutschland im Druck erschien

Instrumental-Compositionen

von

Friedr. Chopin,

mit Beifügung der Textanfänge seiner Lieder.

In alphabet. Ordnung und mit Angabe der Arrangements, Preise und Verla

Preis 10 Ngr.

Systematisches Verzeichniss

der

in Deutschland im Druck erschien

Compositionen

von

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

(Mit Angabe der Tempi, Ton- und Taktarten, sowie der Arrangements, P Verlagsfirmen.)

Preis 7½ Ngr.

Verlag von **E. W. Fritzsch** in **Leipzig.**

[228.] Auf Wunsch des Instrumentenmachers **Mollenhauer** zu **Cassel** bescheinige ich dem gern, dass seine Fabrikate (Holz-Blasinstrum welche das Musikcorps des 3. hessischen Inf.-R No. 83 seit 1866 bezogen, **sehr solid, rein dauerhaft** gebaut sind.

Die Instrumente haben sich in den Feld gegen Frankreich 1870—1871 sehr gut erhalte ist auch nicht Eines, welches an Reinheit verloren

Hiermit kann ich die Instrumente des Mollenhauer allen Musikcorps auf das Angelegent empfehlen.

Cassel, den 1. Mai 1872. ***A. Müller,***

Capellmeister im 3. hessischen Inf.-Regim.

[229.] **P. Pabst's** *Musikalienhandlung* in L hält sich einem geehrten auswärtigen musikali Publicum zur **schnellen** und **billigen** Besorgung v **Musikalien, musikalischen Schriften** bestens empfohlen.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.